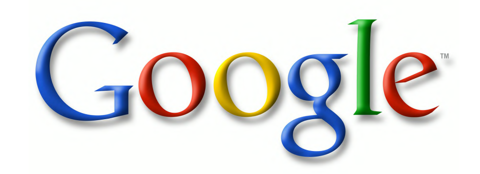
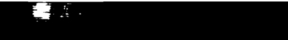


Das ABC des Theaters.





Der Zweck des Schauspielers war und ist: der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen.

Hamlet zu den Schauspielern.

Spemanns
Hauskunde

I
Das goldene Buch der Musik
II
Das goldene Buch der Kunst
III
Das goldene Buch der Weltlitteratur
IV
Das goldene Buch der Sitte
V

Spemanns

goldenes

ch des Theaters

ine Hauskunde für Jedermann

Herausgegeben

unter Mitwirkung von

Dr. Rudolph Genée, Max Grube, Dr. Robert Hessen,
Lindau, Victor Ottmann, Ernst v. Possart, Gotthilf Weisstein,
Eugen Zabel u. a.



Berlin & Stuttgart

Verlag von W. Spemann

1902.



> Dichter lieben nicht zu schweigen,
> Wollen sich der Menge zeigen.
> Lob und Tadel muß ja sein!
> (Goethe.)

Theaterleute lieben es aber erst recht nicht, ihr Licht unter den Scheffel zu stellen und sich aschenbrödelhaft zum Schatten zu degradieren. Warum sollte da ein Theaterbuch seinen Drang nach weitester Oeffentlichkeit verhehlen und, wie es die alte Vorwortmode will, zehnmal um Entschuldigung bitten, das Licht der Welt erblickt zu haben, anstatt im Gefühle seiner Zweckmäßigkeit frank und frei um Beifall zu werben: Hier bin ich! Nehmt mich! Lest mich!

Zum Glück für unser Buch ist die Theaterkunde keine trockene Wissenschaft, steht doch die Bühne, dieser mächtig tönende Resonanzboden menschlicher Leidenschaft und Poesie, in zu inniger Beziehung zu allem, was uns angeht, fesselt, rührt oder zum Lachen reizt. Nächst der Musik erfreut sich wohl keine Kunst einer so regen Teilnahme in allen Schichten der gesitteten Gesellschaft, wie die dramatische. Um so mehr muß es wundernehmen, daß selbst bei eifrigen Theaterfreunden nicht selten eine auffällige Unkenntnis vom Wesen der Schauspielkunst und

Dramaturgie gefunden wird, obwohl es nicht an hervorragenden Büchern auf diesem Gebiete fehlt. Der Grund liegt wohl darin, daß diese Werke nach Anlage und Sprache zu sehr für den Gelehrten und Fachmann berechnet sind, um dem Laien die Lektüre anziehend erscheinen zu lassen.

Es war deshalb eine verlockende Aufgabe, im praktischen, bewährten Rahmen unserer Handbücher ein Theaterwerk zu komponieren, das durch berufene Federn Geschichte und Aesthetik der dramatischen Kunst und alles, was zum Getriebe der bunten Bretterwelt gehört, ganz besonders auch den gegenwärtigen Zustand der deutschen Bühne, in leichter, angenehmer Weise darstellt.

Inhaltsübersicht.

	Nummer
Geschichte des Theaters und der Schauspielkunst. Von Dr. Robert Hessen	1—274
Klassische Dramaturgie. Von Dr. Robert Hessen	275—526
Moderne Dramaturgie. Von Dr. Robert Hessen	527—709
Geschichte der Oper (einschließlich des Singspiels und der Operette) in ihrer dramatischen Bedeutung. Von Professor Dr. Rudolph Genée	710—741
Geschichte des Balletts, in Episoden dargestellt. Von Gotthilf Weisstein	742—752
Geschichte der Zauberpossen. Von G. Weisstein	753—764
Die kleinen dramatischen Künste. Von G. Weisstein	765—815
Praxis des Bühnenwesens. Von Max Grube	816—823
Zugang und Vorbereitung zur Bühnenlaufbahn. Von Max Grube	824—837
Geschichte der Bühneneinrichtungen, der Theatergebäude und Dekorationen. Von Professor Dr. Rudolph Genée	838—860
Das Theaterkostüm und seine Geschichte. Von Professor Dr. Rudolph Genée	861—870
Der Lehrgang des Schauspielers. Von Ernst von Possart	871—885
Verzeichnis der deutschen Theaterschulen.	885a
Bühnenkünstler der Gegenwart. Biographien und Charakteristiken. Von Eugen Zabel	886—11

Nummer

Deutsche Theaterkritiker der Gegenwart.
Biographien und Charakteristiken. Von Eugen Zabel . . . . 1115—1140

Wie entsteht ein Drama?
Vom Schreibtisch bis zum Rampenlicht. Von Dr. Paul Lindau . . . 1141—1162

Geschichte des Theaterzettels.
Von Gotthilf Weisstein . 1163—1179

[illegible]

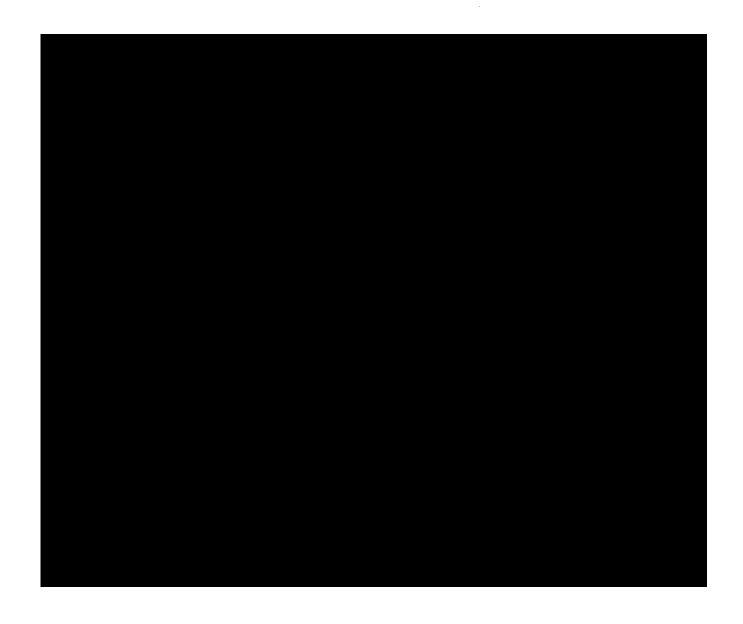
Das Variété.
Von Victor Ottmann . . [illegible]

Bücherkunde zur Geschichte des Theaters.
Von Gotthilf Weisstein . . [illegible]

Dramatische Aphorismen.
Zusammengestellt von Dr. Robert Hessen 1195

Das Liebhabertheater.
Von Rudolf Schroeter . . 1196—12

Das ABC des Theaters.
Von Gotthilf Weisstein. Vorsatzseit





Chor der Nymphen in Aphroditens Gefolge.
(Nach einem antiken Vasenbilde im Louvre.)

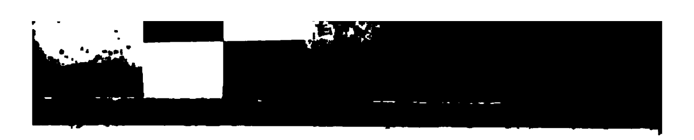
Geschichte des Theaters und der Schauspielkunst

von

Dr. Robert Hessen.

1. Die **Nachahmung** dürfte nächst …n beiden großen Hauptmotoren …schlicher Entwickelung, dem …ger und der Liebe, der mäch…e Trieb in uns sein. Bedingen …e beiden die Fortführung der …stenz und den Kampf ums Da… mit all seinen Anregungen für …st und Erfindungsgabe, so ist … Nachahmungstrieb die Ursache … Verfeinerung und Ausbreitung … Kultur. Er bewirkt, daß nirgend … Fortschritt verloren gehe, denn … sind so und soviel Menschen …, die sich ihn aneignen möchten. … erste, halb unbewußte Nach…men des Schattens, den ein … in der Sonne warf, hat die …kunst entstehen lassen; das erste … weichen Thones die *Bild…rei*; das *Nachahmen der Vogelstimmen* den Gesang; die Wiedergabe menschlicher Schicksale durch die Rede führte zur Dichtung; das Nachahmen menschlicher Gebärden zum Theaterwesen.

2. **Aegypten**, das älteste Kulturland, von dessen Geschenken wir heute noch zehren, sandte vor drei Jahrtausenden, wenn nicht früher schon die ersten Zuschauer zu dramatischen Spielen. Die Idee der Seelenwanderung, die dem ganzen ägyptischen Mythos zugrunde lag und sich in der Verehrung des heiligen Stieres grotesk genug nach unsern Begriffen ausdrückte, hatte den Anstoß dazu gegeben. Man wollte die Seele auf ihren Wanderungen sehen, — *so kamen Priester auf den Gedanken, sie der gläubigen Menge zu zeigen.* An der Hand



des Toth (Hermes Trismegistos) wurde sie durch alle untern und höheren Sphären geführt; das Werden und Vergehen der Jahreszeiten brachte neue Farben in diese Darstellung. Leidens- und Sterbensgeschichten gewisser Lieblingsgottheiten gaben den Pharaonen selbst erwünschte Gelegenheit, agierend aufzutreten; Totengerichte mit den Bittgesängen des Chors für irgend einen abgeschiedenen Bruder brachten die ersten Andeutungen dramatischer Bewegung.

3. **Die Dorer**, die den Peloponnes innehatten und früh schon von ihrer südlichen Küste, im Kielwasser phönizischer Abenteurer und Kaufleute, mit ihren Booten die Mündungen des Nil besucht haben müssen, holten von dort aus die schönsten Erfindungen der Göttersage und die bunten, priesterlichen Gebräuche für gewisse Jahresfeste

welt kamen, sind Archil[...] von Paros (714—616 v. [...] der Dithyramben zu singen [...] „sinnberauscht, blitzgetroffen [...] Weine"; ein Jahrhundert na[...] der noch heut vielgenannte A[...]

4. **Thespis** aber, der nic[...] zulang nach 600 v. Chr. ge[...] sein muß, ist der eigentliche Er[...] einer Bühne, und da er es ge[...] sein soll, der in bewußter [...] übung Einen Schauspieler [...] ganzen Chor gegenüberstellt[...] ersten kunstmäßigen Monolog[...] Dialoge veranlaßte, so kann [...] ihn als den eigentlichen Urah[...] von bloß religiösen Ceremoni[...] gesonderten, in sich selbstän[...] Dramas bezeichnen.

5. **Bühne.** Des Thespis B[...] welt bestand aus einem Tisch[...] einer Platte. Vermutlich w[...] ein Opfertisch gewesen sein, [...] Symbol sich in der Theater-



Chor der Greise in „Antigone".
...tikes Vasenbild aus der Sammlung van Branteghem, Brüssel.)

...Tragödie bis zur Ver-
...ufgehoben. Die hoch-
...n Repliken der Greise
...ch verloren. Und selbst
...liche Bild, das Schiller
...errlichen Romanze von
...en des Ibykus entwirft,
...ie grandiosen Schauer
...iden in überfülltem Zu-
...e vor uns lebendig wer-
...eint, soweit es den Chor

„...streng und ernst, nach alter Sitte,
...gsam abgemess'nem Schritte,
...tritt aus dem Hintergrund,
...delnd des Theaters Rund."

...t beruht zu haben. Denn
...inn waren die Thüren
...rgrundes den Haupt-
...rbehalten gewesen und
... kreisförmige Anordnung
...pis für immer *beseitigt.*
... *nicht, welchen Inhalt*

des Sophokles verlorene Schrift über den Chor des Thespis gehabt haben kann, vielleicht einen polemischen; doch steht soviel fest, daß die viereckige Aufstellung in mehreren Gliedern, während auf dem erhöhten Gerüst hinter dem Chor der eine Schauspieler agierte, dauernd beibehalten wurde.

7. **Masken-Anfänge.** Thespis vereinigte die späteren Rollen alle in seiner Hand und pflegte in drei verschiedenen Gestalten zu erscheinen: zuerst in einer Schminklarve von Bleiweiß (weil die Titanen der Sage bei ihrem Mordanfall auf Dionysos Zagreus eine Gipsmaske getragen hatten); dann legte er eine Maske von Portulak an, auf Dionysos als Frühlings- und Blumengott hindeutend; die dritte Maske bestand aus feiner bemalter Leinwand. In seiner mimischen Vielseitigkeit erinnert er an gewisse Verwandlungskünstler des Berliner Wintergartens und ähnlicher *Institute*, wie sie *hintereinander mit wenig Zuthat Bismarck und Dom* Paul, Blücher

und Napoleon vorstellen. Er soll hierin sämtliche folgenden Dramatiker, die ja stets zugleich auch ihre eignen Schauspieler waren, übertroffen, übrigens außerhalb der Bühne Tanzunterricht erteilt haben.

8. **Hauptspielzeiten.** Dramatische Wettkämpfe fanden, wie Plutarch berichtet, in des Thespis Zeit noch nicht statt; doch läßt ihn Suidas 536 v. Chr. einen Preisbock gewinnen. Als Theaterzeiten aber bildeten sich bald darauf in Athen, streng im Anschluß an den Dionysoskultus heraus:

9. a) **Die ländlichen Dionysien.** Dieses Fest fiel in den Spätherbst, in den Monat Poseidon (November-Dezember), nach beendigter Weinlese. Für das Drama war es von geringerer Bedeutung; nur von Euripides wird einmal erwähnt, daß er darin aufgetreten sei. Wichtiger scheint den Athenern bei diesem Fest

wobei Jubellieder an den Freude-spender erschallten und wettgetrunk[e] wurde; am dritten Tag zog m[an] nach dem Lenäon, wo die wet[t]kämpfende Dichterschaft über ihr b[e]rauschtes Publikum wohl öfters [zu] klagen gehabt haben wird. D[en] Siegespreis bildete köstlicher Au[s]bruch oder Most, auch „Ambrosi[a]“ genannt.

Das prachtvollste und wichtig[ste] Fest aber waren

12. d) **Die großen oder städtisch[en] Dionysien** zu Anfang April, wen[n] die Schiffahrt wieder eröffnet w[ar] und von den Inseln, aus den Kol[o]nien die reichen Stammgenoss[en] herbeiströmten, um sich an dies[er] glänzenden, viele Tage anhaltend[en] Feier zu ergötzen. Heitere Festzüg[e,] Knabenchöre, Komos mit sein[en] Spottreden durchzogen die Straße[n.] Bei den Wettkämpfen der Dicht[er] durften nur attische Vollbürger [...]

s 511 v. Chr., noch
genannten „Tyrannen".
gte den zweiten Schau-
, wodurch natürlich der
bendigkeit außerordent-
en mußte, Sophokles
.

oniſten. Man spricht von
n, dem Protagonistes,
stes, Tritagonistes, weil
at ihre Gage erhielten
anderen Lebensberuf
mmen hießen sie „Hypo-
einem noch gebräuch-
, der aber heute nur für
s, heuchlerisches Wesen
im „Gefesselten Pro-
eben dem Helden und
rmes die beiden Scher-
nd Gewalt zu agieren
rach entweder einer aus
ie Rolle mit, oder es
aus dem Chor heraus
ne, waren aber nicht
ondern vom Chorführer
vornehmen athenischen
stellen und zu besolden.

Einfachheit und Ueber-
er antiken Handlungen
en rührt großenteils
ner ökonomischen Ein-
er; denn wenn auch
i Hauptspieler mehrere
nem Abend vorzustellen
man in der Blütezeit
über den Tritagonisten
ausgegangen.

lität. Sicher war 500
nze Kunstform bereits
gebildet, daß die ersten
tuellen Stoffen erfol-
Vier Jahre vor der
lacht bei Marathon be-
ynichos die Einnahme
urch die Perser, das
spiel der griechischen
wirksam, daß das
he Theater in Thränen
r — weil der Dichter
seinen agitatorischen
Zweck erreichte: seine Mitbürge
die den kleinasiatischen Hellene
nicht beigesprungen waren, zu be
schämen, wurde er aus der Vor
stellung hinausgestäupt und mi
harter Geldstrafe belegt, ganz wi
die freisinnigen Berliner im Jahr
1890 den „Rabagas" auszischten
weil Sardous lustige politische Sa-
tire nur zu wohl ins Schwarz
traf. Der Einnahme von Mile
folgten des Aeschylos „Perser",
doch hat die Tragödie späterhin fas
ganz von solchen aktuellen Stoffen
Abstand genommen, vielleicht, weil
eine höchst energische Konkurrentin
für Behandlung der Tagespolitik
aufgetreten war:

17. Die Komödie. Ihre An-
fänge sind viel dunkler als die des
Dramas. Während dieses seinen
tragischen Namen von dem Bock
(Tragos) ableitet, der am Haupt-
sühnfeste, den großen Dionysien im
April, auf der Thymele (dem schon
erwähnten Opferaltar auf der Bühne)
geschlachtet wurde, heißt Komödie
„Dorfgesang", von den Umzügen,
die nach der Weinlese angeheiterte
Frauen zu Fuß und zu Wagen von
einem Dorf zum andern unternahmen.
Hier erklangen spottlustig jene phalli-
schen Lieder, von deren Melodien
wir uns leider keinen Begriff mehr
machen können, die von unsern
Geistlichen heute wohl anstößig ge-
nannt werden dürften, aber von den
harmlosen naturwüchsigen Griechen
jener Tage nicht annähernd so em-
pfunden wurden.

Schon lange vorher waren die
Lieder der alten Phallossänger von
satirischen, auf die Tagespolitik ge-
schleuderten Geschossen durchrauscht
gewesen, und wenn auch in den
aristokratisch regierten dorischen
Städten der Spott sich nur die
Lächerlichkeiten des Privatlebens
zum Vorwurf nehmen durfte, so kann
man doch heute noch aus den bloßen

Namen dieser Festsänger in den verschiedensten griechischen Landschaften: Autokabdalen = Stegreifspielern im dorischen Sizilien, Dikelisten = Nachahmern der gemeinen Wirklichkeit in possenhaftem Stil bei den Lakoniern, Orchesten = mimetischen Tänzern in Syrakus, sich sämtliche Elemente der heutigen niedern Komödie rekonstruieren. Alle diese Namen wurden bald verdrängt durch den der

18. Jambisten. Diese Trefflichen machten es sich zur Aufgabe, das Unwürdige und Nichtexistenzberechtigte in seiner festen Burg, der öffentlichen Gewalt, anzufallen und durch



Jambe, einer alten Dienerin des Königs von Eleusis, wieder einmal zum Lachen gebracht worden war, wobei die Alte ihre Scherze mit einer sehr freimütigen Gebärde erläutert haben soll, wie sie auch die herumschwärmenden Frauen am Lenäenfeste zu verüben pflegten.

19. Zwei Lesarten. Der Historiker, der einigermaßen von der Thatsache befremdet war, daß gerade der nachher im Spartanertum so kunstfeindliche dorische Stamm die Komödie erfunden u. ausgebildet haben soll, wird nicht verwundert sein, bei den alten Grammatikern auch eine andere Erklärung zu finden.

ie sie auch von Aegypten her aus em Gottesdienst sich abgeleitet atten. Doch freilich mußten erst ie Peisistratiden („Tyrannen") 510 . Chr. vertrieben werden, ehe zu then der komische Chor sein Haupt eier erheben konnte, und auch dann och blieb er lange Zeit ohne staat- che Geldbewilligungen, die den agischen Chören reichlich zuflossen.

20. **Amphitheater.** Und wie war un das athenische (große Dionysos-) spielhaus selbst beschaffen? Es glich, enn wir von der Orchestra und en sonstigen Chorverhältnissen ab- hen, in ganz ungleich höherem Maße unserer heutigen modernen, ls in England der Shakespearischen der irgend einer anderen Bühne or der neuesten Zeit. In der legel wurden die altgriechischen heater am Abhang eines Hügels an- oder doch teilweise aus dem atürlichen Boden ausgehöhlt, die itzreihen im Felsen selbst ausge- rbeitet. In Mantinea und in Ala- anda (Karien) sind die einzigen uinen griechischer, in einer Ebene ufgeführter Theater zu schauen ge- esen. Die Volksmenge, die ein liches Theater fassen konnte, über- tieg die des Berliner Zirkus Renz m das zwei- bis sechsfache. In pidauros mochte sie 16000, in yrakus 22000 Köpfe betragen aben. Das Dionysos-Theater in then (etwa 500 v. Chr. im Bau egonnen) konnte 30000 Zuschauer assen, das größt-bekannte in Megalopolis (Arkadien) 44000. Um- änge und Zugänge waren bequem, euersgefahr nicht vorhanden. Gegen ie Sonne schützte man sich durch üte mit breiter Krempe; von einer eltartigen Bedeckung (velarium) es dachlosen Zuschauerraumes ist rst n. Chr. unter der Römerherr- schaft die Rede.

21. **Die Orchestra,** der Tanz- platz des Chores, *blieb vom Zu-*schauerraum durch eine Mauer geschieden. Ihr Boden war meist gedielt oder mit Brettern belegt und mit Linien bezogen, nach denen sich die Tanzschritte richten mußten. Hinter der schon erwähnten Thymele, dem Centrum des Radius, dem Knauf der fächerförmig ausgebreiteten Amphitheater, hatten, den Augen der meisten Zuschauer verborgen, die Flötenbläser ihren Stand und auch der Taktangeber (Hypoboleus), der zugleich den Schauspielern Warnsignale zu geben hatte, wenn sie in Gefahr schwebten, sich zu überschreien.

22. **Parodoi,** d. h. breite Zugänge, führten von beiden Seiten der Orchestra an der Bühne vorüber ins Freie. Auf ihnen, seltner durch gewisse Thüren des Bühnengebäudes, aber keinesfalls aus dem Hintergrunde, wie Schiller fälschlich annahm, hatte der Chor zu kommen und zu verschwinden. Oft waren Wasserleitungen in ihnen angebracht zur Erquickung der Zuschauer, und noch jetzt sprudelt in der Orchestra des megalopolitanischen Theaters eine Quelle.

23. **Proskenion** oder Vorbühne hieß der Raum hinter der Thymele (vom Zuschauer aus) und war mit einem Vorhang versehen, der zunächst den Hintergrund verdeckte, um bei Beginn des Spieles durch eine Ritze im Boden zu versinken. Diese Vorbühne diente in der Regel zur Aufnahme des Königsgefolges und nach Bedarf auch für den Chor, der sich dann rechts und links aufstellte.

24. **Die Skene.** Hinter der Vorbühne kam nun das eigentliche Bühnengebäude zum Vorschein, sobald der Vorhang verschwunden war. Der offne Platz zwischen Vorhang und Bühnengebäude wird wohl Skene geheißen haben; zugleich aber, *was schon zu vielen Mißverständnissen Veranlassung* gab, hieß Skene



Erklärung der Zeichen.

a. Die Hinterwand. — *b*. Die verlängerten Seiten des Halbkreises (die Hörner). — *c*. Die Scene. — *d*. Das Sigma (Zuschauerplatz). — *e*. Die Orchestra. — *f*. Die Diazomata (Gänge zwischen den Sitzen). — *g*. Die Thüren zum Zuschauerplatz. — *h*. Die Treppen im Zuschauerplatz. — *i*. Die Kerkides (einzelne Abteilungen des Zuschauerplatzes). — *k*. Die Proedria (der vornehmste Rang) — *l*. Die Estate Kerkis (oberste Sitzreihe). — *m*. Die Stufen, die aus der Orchestra auf die Scene führen. — *n*. Die Thüren, durch welche die Schauspieler eintraten. — *o*. Das Hyposkenium (Vorderscene). — *p*. Der Dromos (Platz zwischen Orchestra, Zuschauerraum und Scene). — *q*. Die Paroboi (Eingänge für den Chor). — *r*. Die Thymele (Altar des Bacchus, um den sich der Chor bewegte). — *s*. Aeußerster, und *t*. innerster Kreis des Chorreigens. — *u*. Rechts eintretender Chor (aus der Heimat kommend, fremde Chöre traten von links ein). — *w*. Podium des römischen Theaters.

dem Zuschauer sichtbare Gebäudes, die für ihn ...enbild abschloß, unser ...nd". Sie enthielt in der Königsthür, rechts und ...hüren der andern beiden ...r, des Deutero- und ...en. Das Bühnengebäude ...tens zwei Geschosse und

vortretend, um die Flügel des Königspalastes zu markieren, dienten zum Aufenthalt aller Mitwirkenden, zur Aufbewahrung von Kostümen, Masken und Maschinen.

26. Unterbühne (Hyposkenion) hieß der hohle Raum unter der Vorbühne, den heutigen Versenkungen analog.



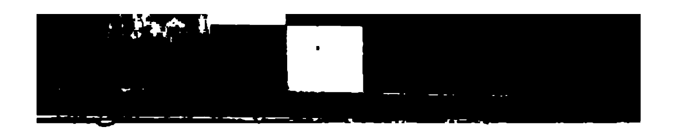
...ene im Regiezimmer vor der Aufführung eines Satyrdramas.

... Dichter ... zwei mit Zottelschürzen bekleideten Choreuten ... ...rend ein Flötenbläser übt und ein Schauspieler sein Gewand anlegt. (Nach einem antiken Vasenbilde.)

... Dach noch eine ... Erhöhung zum An... ...ter oder Beobachten ... So halt von ... ihren Ausblick nach ... in den „Phönissen" des ... aber waren die ... niedrig genug, um ... der oberen Sitz... ... Ausblick in die dahinter ... zu gestatten.

Die Paraskenien endlich, ... rechten Winkel angesetzte ...äude, nach den Zuschauern

27. Der erhöhte Sprechplatz (Logeion) jedoch, den die Inhaber der wichtigsten Rollen bestiegen, wie etwa heut unsre Parlamentarier die Tribüne, wird durch die Unbestimmtheit der Angaben wieder zu einer Verlegenheit für alle modernen Begriffe. J. L. Klein citiert eine Stelle des Hesychios, danach hieß Logeion „der Standort auf der Skene, wo die Schauspieler sprechen". Hier muß Skene unbedingt den offnen Platz vor der Hintergrundswand bedeuten. Zu-



weilen, auf angerollten Treppen, erklomm das Logeion der ganze Chor. Es soll sich spitzwinklig nach der Thymele vorgeschoben haben, aber wie weit? Und war es ein bloßes Gerüst oder fest gefügt? Sicher wird es zwischen dem Vorhang und der Thymele gelegen haben und höher als diese gewesen sein, weil sonst ein Teil der vordern Sitzreihen den Schauspieler gar nicht zu Gesicht bekommen haben würde. Die Thymele wiederum, zu deren Platte feste Stufen heranführten, wurde nicht nur, wie schon [illegible]nt, vom Chorführer, sondern [illegible]mal auch von den Flötenbläsern bestiegen, die eigentlich hinter ihr verborgen standen. Oft soll



maschinen, um die Götte[illegible] zuschaffen oder Medea [illegible] Drachengespann zu entfern[illegible] und Donnermaschinen [illegible] Zeus.

29. **Der Kopfputz** der [illegible] helden, dem historischen [illegible] widersprechend, bestand in [illegible] oder persischen Tiara, be[illegible] im Schleier.

30. **Den Kothurn** fi[illegible] noch alle Welt im Munde [illegible] sich doch oft ganz falsche [illegible] von ihm. Seine Höhe, die [illegible] niemals überschritt, richtete [illegible] dem Range der Person. D[illegible] trugen i[illegible] und die [illegible] sche Da[illegible] „So [illegible] keine [illegible] Weiber,

nie, wurden an die
hauspieler ganz enorme
n gestellt. Eigentlich
fortissimo hinausge-
, und es konnte sich
handeln, daß gewisse
überhaupt gelangen.
ein bescheidenes Cha-
sobald die Zuschauer
r Täuschung zufrieden
durch bloße Masken
n zählte für die Tra-

vollem Bart. Bestand der Chor aus Greisen, so hatte der Führer als ältester die glattgeschorne Greisenmaske, die andern trugen die zweite mit wallendem Haar. Meist aber erschien der Chor ganz ohne Masken. Der schwarze Mann war die Maske der in voller Kraft der Männlichkeit gedachten Rollen, mit schwarzem gekräuseltem Haupt- und Barthaar und hochaufstehendem Haarwulst (Onkos). Agamemnon, König



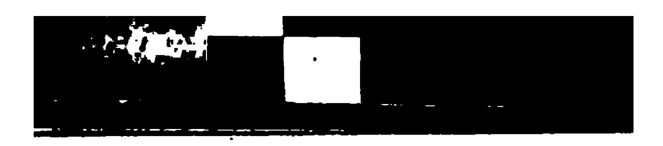




Antike Charakter-Masken.

allein bald 28 solcher Cha-
masken: 6 für Männer, 7 für
linge, 9 für Frauen, 6 für
ven; außerdem noch 30 für be-
dere Figuren, z. B. für den
Wahrsager (Thamyris oder
), für den vielköpfigen Ar-
u. Die Greisenmaske
glattgeschornem Bart und
glattanliegendem Kopfhaar;
gab es noch einen weißen
mit wallendem Haar und

Oedipus, Ajas, Herakles trugen solche Masken, die bekanntlich den ganzen Kopf bedeckten, sodaß der Leib nun gepolstert werden mußte, um einigermaßen die Harmonie herzustellen. Der blonde Mann, mit wallenden Locken, war für Achilleus, Menelaos, Hektor, Aegisthos. Es gab den zu Allem Tauglichen (Panchrestos), den blonden übermütigen Krauskopf mit hochaufgezogenen Augenbrauen, wäh-



rend Herolde meistens als Spitzbärte erschienen, mit roter Gesichtsfarbe. Blasse Frauenmasken mit langem schwarzem Haar kamen den Mitdulderinnen des Herrscherunglückes zu, während die mannbare Jungfrau kurzes, in der Mitte gescheiteltes, rund um den Kopf anliegendes Haar trug.

32. Art des Auftretens. Von dem Schalltrichter, dem metallnen Apparat zur Verstärkung der Stimme, ist leider nichts Näheres bekannt. Lang hat es gedauert, bis der erwachende Wirklichkeitssinn sich gegen die ganze unnatürliche Zurichtung auf-



Bewegung verhinderten, n
den Reiz des festen He
ersetzt, das jedem A
Schritt und Vortrag di
und der Kritik, ob es re
worden sei, bequeme
bot. Könige kamen and
als Boten, Frauen anders
frauen. Ja selbst daß je
spieler in jedem Stück meh
nach einander zu spiel
Klytämnestra und Orest
und Sohn, Gemordete u
vor
der
nis
stel
erh
At
Sc
G
w

. Spielplan. Da schon er- : wurde, daß es an den vier ischen Festen zusammen doch höchstens sieben bis zehn ertage gegeben haben kann, so t ein, daß im alten Athen epertoire, wie wir es heute jen, zunächst nicht entwickelt . War ein Stück einmal ge- , so galt es für das Dionysos- er auch als abgespielt. Es e sich im Lauf der Jahrhun- nach den übrigen allmählich ndenen Theatern verbreiten, Sizilien und Kleinasien zumal; jen selbst mußte für die nächste eit ein neues Stück heraus. die außerordentliche Frucht- t der drei großen Tragiker, Namen und Schicksale mit r Werken auf uns gekommen Aeschylos soll 80 Dramen, okles gar 130 verfaßt haben, ides etwa 90. Von den beiden sind je 7, vom letzten 17 aben, während von allen en Dramen, die sie und andere ische Tragiker schufen, nichts itel, kleine Bruchstücke, ver- te Verse, von fremden Autoren , uns erhalten geblieben sind.

. Urtext. So sehr es aber cheinlich ist, daß die Tragödien lassischen Periode handschrift- n Volk umliefen, würde dieser und kaum hingereicht haben, nur die Rettung jener 31 erwerke zu verbürgen, wenn ein ganz bestimmter Mißbrauch gekommen wäre, um Ehrfurcht Erhaltungstrieb anzuregen. schon, als das klassische Jahr- rt der Tragik sich eben seinem zuneigte, hatte der Protagonist ine Art von Direktor mit aus- gen Königen und Städten zu handeln begonnen. So erhielt wisser Aristodemos vom König p von Makedonien, dem Vater nders, *für einmaliges Spiel* ein ganzes Talent (3600 Mk.). Aber da die Schauspieler es schon damals nicht lassen konnten, die Dichtungen, die sie darstellten, durch Einlagen zu fälschen, so setzte der Redner Lykurgos von Athen, einer der besten Patrioten und Finanzmänner nach dem peloponnesischen Kriege, den Antrag durch, daß von den Dramen der drei großen Tragiker (zu Platos Zeiten „die Erlauchten" genannt) urkundliche Abschriften im Staatsarchiv aufbewahrt und vom Stadtschreiber den Schauspielern vorgelesen werden sollten, die bei Gesetzesstrafe vom Text nicht ab- weichen durften. Ptolemäos III von Aegypten erhielt das attische Exemplar gegen eine deponierte Summe von 15 attischen Talenten (damals etwa 64000 Mk.) leihweise, soll es aber für seine Bibliothek behalten und, mit Preisgabe der niedergelegten Bürgschaftsumme, eine saubere Abschrift nach Athen zurückgesandt haben. Die große alexandrinische Bibliothek ist dann Jahrhunderte später vor den Horden der Araber in Rauch aufgegangen; doch war die Kultur des Abend- landes gerade schon weit genug ge- diehen, daß sich in den Benediktiner- klöstern wenigstens einige der wert- vollsten Texte uns überlieferten.

35. **Litterarische Wertung.** Die Verdienste und Eigenheiten der großen Tragiker werden später im dramaturgischen Teil dieses Buches eingehend gewürdigt. Von allen dreien muß man sagen, daß ihre tiefe, nach Jahrtausenden noch ungeschwächte Wirkung darauf be- ruht, daß alle drei, ganz wie die andern drei größten Dramatiker: Ari- stophanes, Shakespeare und Kleist, zugleich eminente Lyriker waren. Zehrt jedes Drama von den Em- pfindungen, die es aufstört, und *sind diese* Aeußerungen der ge- heimsten Menschenbrust das eigent-



Tiresias. Oedipus. Thebanerinnen.

Scene aus „König Oedipus".

(Museum in Neapel.)

Sinn des Wortes angepaßten ...men, ein Opernchor in steifen ...ängen um den Altar, wie sie ...s im Altertum üblich ge= , Mendelssohn=Bartholdysche ' vortrug. Es ist richtig, daß Auffassung, wie früher bereits Friedrich Wilhelm IV in n, so später auch in Dresden Wien die „Antigone“ nicht totzumachen vermochte, ob= bei solcher Mißhandlung das ...kum auf die Dauer kein Ver= is zu dem herrlichen Kunst= gewinnen konnte und die solcher Reproduktionsversuche ...hlich erlosch.

. Philologische Einflüsse. bloßer Zufall ist es, wenn ...em Zurücktreten des griechi= Grammatikunterrichtes diese sich wieder anfachte. Denn so eher darf man auf ein ...es und freudiges Verständ= für die klassischen Schöpf= ... rechnen, je weniger sie zu ...m Gedächtniskram und rein mischer Bewegungen an das ethische Wort, Anpassung einer diskreten Musik an einzelne dieser Rhythmen hinarbeitete, war der Boden für eine Auferstehung des attischen Dramas endlich wieder geebnet. All diese Mühe sollte durch die ent= gegenkommende Schaulust des Pub= likums reich belohnt werden, als in Berlin im „Theater des Westens“ die Aeschyleische „Orestie“ durch ihre großen Eindrücke, ihren ganz mo= dernen Inhalt von der Menschheit großen Gegenständen: Schuld und Unschuld, Recht und Rache, Pflicht und Wohlwollen, Haß und Liebe, die Zuhörerschaft packte und fesselte.

38. Zweck der Trilogie. Die „Orestie“ war freilich ganz beson= ders dazu geeignet, ein an Shake= speare geschultes Publikum zu be= friedigen, weil Aeschylos in einer Kunstübung, die fest in seiner Welt= anschauung begründet war, die tra= gische Sühnidee in seinen drei= teiligen Werken zum Ausdruck brachte. Die „Eumeniden“ waren

wenn du kannst!" das sie dem Bruder, während er die Mutter erschlägt, zuruft, als „mot de la fin" einer Einzeltragödie ohne Reue, ohne Sühne herausgestoßen, doch allzu peinlich berührt haben, trotz alles unbefangenen Realismus, der sich künstlerisch in jenen Worten ausprägt, die der Wahrheit durchaus entsprochen haben werden.

39. Einzeltragödie. Wenn dieser Uebergang, den Sophokles bewerkstelligte, in unserm Sinn auch ein Fortschritt genannt werden muß, so lag doch, wie J. L. Klein sehr richtig bemerkt, in solcher Abgeschlossenheit der Mythos eingekeilt, wie lebendig begraben nach Erlösung ächzend, gleich einem ruhelos spukenden Geist, „der nach der trilogischen Vergeltungsfolge und Sühne stöhnte". Euripides, in seiner künstlerischen Launenhaftigkeit über So-

seine Dramen selbst, in den Figuren der Narren und in derbkomischen Zwischenspielen ein.

41. Dichter und Schauspieler. An den Theater-Kampftagen war der Dichter bei seinen Stücken als Regisseur (Didaskalos) thätig, doch gab es auch damals schon die heute so gebräuchliche Anonymität und von Aristophanes ist es bekannt, daß er noch „Die Acharner" unter dem Namen des Schauspielers Kallistratos aufführen ließ, der die Rolle des Dikäpolis spielte und den Preiskranz empfing. Wie Aristophanes hatten auch die großen Tragiker ihre Lieblingsschauspieler gehabt: Aeschylos z. B. den Kleandros, und des Sophokles schöner Tod nach einem überaus erfolgreichen und beglückten Dasein wird auf eine Weintraube zurückgeführt, die ihm von seinem berühmtesten Ago-

ber sind keine genauen aufbewahrt worden. waren Ueberarbeitun- Dramen im Schwange. **Wiederholungen.** Jeder eines Dramas (wahr- Ausnahme der durch kundlich im Wortlaut Stücke der drei großen ßte eine solche „Dia- erzehen, wobei die von Publikums lautgewor- zu berichtigen waren. er Auffrischung wurde : Phrynichos „versoh- it. Euripides hatte des Neophron versohlt seinigen gemacht, wie speare seine Laufbahn rbeitung älterer Vor- , von denen Heinrich : Fug und Recht nur amen geht.

Preisrichter (Lese- Dramaturgen) ent- das Los die Reihen- aufführenden Stücke und Stimmenmehrheit den lls nicht bloß in rein sondern auch ethisch-

46. Frauen im Theater. Daß auch Damen, und ganz besonders ehrbare, den Tragödien zuschauten, bezeugen gewisse Stellen in Plato, sowie des Aristophanes Vorwurf, daß die Sitten der Athenerinnen sich durch des Euripides Dramen außerordentlich verschlechtert hätten. Komödien dagegen dürften von ihnen wohl nur in Verkleidungen besucht worden sein. Schauspielerinnen gab es nicht.

47. Zunahme des Theaterwesens. Im Lauf des vierten bis zweiten vorchristlichen Jahrhunderts scheint sich nun ganz Griechenland einschließlich der Kolonien und sonstiger hellenischer Kulturgebiete derart mit Amphitheatern bedeckt zu haben, daß jedes kleinste Bergnest schließlich seine eigene Bühne hatte. Daß hier überall und regelmäßig gespielt worden sei, ist aber eine zu kühne Annahme; vielmehr wird das athenische Dionysos-Theater mit seinen Traditionen der Kern und Mittelpunkt aller Bestrebungen geblieben sein. Unter Demosthenes (nach 350 v. Chr.) bildeten die Schauspieler schon einen besonderen,

in des Sophokles und Euripides Stücken gespielt. Aristodemos aber, von Philipp nach Makedonien zu jener Vorstellung berufen, für die er ein ganzes Talent Gage bekam, war zugleich mit Demosthenes und Ktesiphon Athens Gesandter bei Philipp. Ja man kann sagen, daß die Schauspielkunst und die Plastik, in vielfacher Wechselwirkung und reichen Ehren allein noch blühend, das antike Ideal aufrecht hielten, als Hellas längst der makedonischen Phalanx erlegen und die politische Kraft des Griechentumes von ihm gewichen war. Alexander der Große hatte die berühmtesten Schauspieler auf seinem Eroberungszuge bei sich; zu seinem Hochzeitsfest in Susa wurden dramatische Wettkämpfe aufgeführt; ebenso zu Memphis, Tyrus, Ekbatana an Siegesfesten, wie später einmal Napoleon in Erfurt seinen Talma spielen ließ. Unter den Dia-

fremde Tragiker als Wettkämpf[e] in Athen stritten. Diese Kämpf[e] die eigentlichen „Agonen" an de[n] Hauptspielzeiten, scheinen stets i[n] unserem Sinn „Premieren" gewese[n] zu sein, während unter „Didaska[-] lien" wohl redigierte Wiederholun[-] gen späterer Zeiten zu verstehe[n] sind.

49. Schauspieltruppen. Ein[e] ganze Spielergesellschaft hieß auc[h] damals schon „Truppe" (Thiasos = Schwarm). Es muß ihrer früh scho[n] so viele gegeben haben, daß Alexan[-] der der Große bei der Leichenfeie[r] des Hephästion 3000 Agonisten au[f-] treten lassen konnte. Natürlich fande[n] sie in der Heimat, weil Aufführunge[n] immer noch nichts Alltägliches, son[-] dern durchaus etwas Festliches Außerordentliches waren, keine ge[-] nügende Beschäftigung und sahe[n] sich früh, um ihrem Beruf tre[u] bleiben zu können und an Geschic[k]

: zu gründen sich be=
e Zeiten waren schlecht,
ahrhundert v. Chr. ganz
iegerisch; es hatte Ma=
turn und Einverleibung,
Zerstörung von Korinth
mius (146 v. Chr.) er=
ohlstand war gesunken,
ge wird der Fülle von
nicht länger entsprochen
aer zunächst der Versuch,
zu bilden, Einigung der
t den Korinthern, Grün=
gemeinsamen Kasse, Ein=
s Vereinsgerichtes (alles
Tagen unserer heutigen
offenschaft), aber sofort
che, sich dem Abkommen
eheime und ungesetzliche
nterrucks zu verschaffen.
ber, um Boden zu ge=
ründen einen Verein in
is sie nicht durften, die
erden vorstellig beim rö=
ttor in Makedonien, die
werden zur Rechenschaft
d schicken eine Gesandt=
wahrscheinlich von den
ristochen, nicht bloß ihren

sieges im Rechtsstreit zu möglichst allgemeiner Kenntnis zu bringen. Sie wählten die lapidare Form, und es läßt sich vermuten, daß, wenn alle ähnlichen Zwistigkeiten in derselben Weise behandelt worden wären, die Steine im alten Hellas rar geworden sein dürften.

51. **Aristophanes.** Nicht der hohen Tragödie war es jedoch beschieden, den Faden antiker Bühnentradition in die Neuzeit hinüberzuspinnen: die Komödie, in ihren beliebtesten Formen mehr am Boden haftend, war bestimmt, diese direkte Fortsetzung zu bilden. Heut, wenn kaum ein anderer Name als nur Aristophanes in der Leute Mund ist, will es freilich scheinen, als ob er vereinzelt, ein Phönix, dem Wunder gleichend aufgetaucht sei. Die Geschichte weiß nichts davon. Wie er zwischen Kratinos, dem Geißler, und dem glatten Eupolis mitten innesteht — von deren Werken uns leider nichts erhalten blieb — und wie er im ganzen vierzehn ältere Rivalen zählte, so hat Aristophanes auch zahlreiche Nachfahren gehabt,

Muse ihm vielmehr nur Schmähreden auszustoßen schien. Zwar wurde schon dem alten Archilochos von Paros nachgesagt, der Witz in seinen Jamben sei von so scharfer Art gewesen, daß viele seiner Opfer in Verzweiflung und Selbstmord geendet hätten; vom Geißler Kratinos singt Aristophanes selbst, daß in dessen jüngeren Jahren der Strom seiner Einfälle

„Durch flache Gefilde mit Macht
sich ergoß und gewaltsam wühlend von Grund auf
Eichstämme mit und Planeten
zugleich und entwurzelte Gegner hinwegtrug . .“

so daß endlich 440 v. Chr. unter dem Archon Morychides in Athen der erste Versuch gemacht wurde, „die Klinke der Gesetzgebung in die

Ventil fehlt, wird der Schluß zutreffen, daß Ernst und Charakter zu sehr geschwunden seien, als daß sich im Staat noch irgend jemand aufrichtig über etwas erbosen könnte. Statt die Ethik zu stärken, die ihm so sehr am Herzen lag, hat Aristoteles dies eine Mal, weil er keinen Scherz verstand, sie schwächen helfen.

53. Komödienchor und Tanz. Mehr noch als im Drama hatte in der Komödie der Chor dazu gedient, den Dichter zu personifizieren und seine wahre Meinung auszusprechen. Deshalb entwickelte sich ganz besonders die sogenannte „Parabase“, das Schlußlied am Ende des Aktes, mit dem Zuschauer in Fieldings und Thackerays Manier direkt verkehrend, und wie ihr Ursprung aus dem alten phallischen Lied unzweifelhaft ist, mit seiner Mischung aus

[illegible] und Liedern" im „Ham- [illegible] der Kirchhofscene vom [illegible] verherrlicht, die Zuschauer [illegible] Entzücken versetzte. Denn [illegible] antiken Komödie tanzte [illegible] der Chor, sondern auch [illegible] auf der Bühne [illegible] zu ihren phallischen [illegible], wie es für die Rolle des [illegible] in den „Wespen" und [illegible] in den „Acharnern" [illegible] berichtet wird. Aristo- [illegible], zwischen der altattischen [illegible] lobte in seiner trocke- [illegible]kalischen Weise den [illegible]

[illegible]. **Spätes** [illegible]**ständnis.** [illegible]

[illegible] deutschen Ver- [illegible] Ideen in phan- [illegible] Verkleidung, so wie [illegible] antiken Komödien [illegible] die Absurditäten [illegible] Staates in seinen [illegible] oder die Athener [illegible]gründung eines Wolken- [illegible] durch „die Vögel" [illegible] noch heut in ihrem [illegible] ganz begriffen, [illegible] Adolf Wilbrandt [illegible] erlaubt haben, [illegible] Meisterwerke wie „Lysi- [illegible] eben jene „Frauen-rechtlerinnen" mit der Schere zu bearbeiten, nur um ein verballhorntes Ganzes daraus zusammenzuleimen. Freilich, vor den „Wolken", gegen die Sophisten gerichtet und fast noch berühmter als „die Vögel", fielen schon die Athener zweimal hintereinander durch.

56. Komödien-Masken und Kostüme. Abbildungen komischer Masken sind aus des Aristophanes Tagen leider nicht auf uns gekommen; sie werden sicher wie die tragischen ihre verschiedenen Stadien durchgemacht haben, bis die Schauspieler schließlich in dem höflichen Bestreben, jeden Verdacht einer Porträtähnlichkeit bei den makedonischen Gewalthabern zu vermeiden, einen ganz allgemeinen Maskentypus von Verzerrung und Häßlichkeit für sich ausbildeten. Was die Kostüme betrifft, so trugen in der Komödie die Männer einen weißen Leibrock mit einem Aermel und einer Naht an der rechten Seite, Jünglinge noch mit einem Purpurstreifen. Jungfrauen erschienen in einem weißen Gewande, Erbtöchter hatten einen Fransenbesatz. Parasiten trugen ein schwarzes oder graues Kleid mit Kamm und Salbenbüchse; Dirnen und Kupplerinnen um den Kopf eine kleine Purpurbinde, sodaß ein schnelles Verständnis den Hauptpersonen entgegenkam.



Griechische Flötenbläserin mit Doppelflöte.
(Antikes Vasenbild im Berliner Museum.)

57. Verfall. Denn während die mittlere attische Komödie (von 388 bis 332 v. Chr.) mit ihren etwa

achthundert Stücken nirgend mehr mächtige Tagesgrößen und Staatsmänner aufs Korn nahm, hielt sie sich desto inbrünstiger an die „Hetären“, berühmte, doch zugängliche Schönheiten wie Plangon, Theano, Phryne und Laïs, denen die athenische Jugend in überschwänglicher Weise muß gehuldigt haben. Man konnte ihresgleichen nicht entbehren und hielt sie doch für eine Landplage. Stücke, deren ganze Fabel von den Künsten, Schlichen und Thaten dieser Damen zehrten, blieben fast zwei Menschenalter in der Mode; die Komödie schien kaum noch andre Stoffe zu kennen. In seiner Antilaïs nennt Epikrates diese berühmteste Kurtisane des Altertumes „die Faulheit und Trunkenheit in Person“ und schildert die Bejahrte tief heruntergekommen von ihrem

andre gewaltsam vom Duft „zu den Gefilden hoher Ahnen sich hebend“ ihren Geistesflug antreten möchte, in modernem, auch durch Wilhelm v. Humboldt als Ideal aufgestellten Sinn zu lösen und zu versöhnen wußte.

„Da mag denn Schmerz und Genuß,
Gelingen und Verdruß
Mit einander wechseln, wie es kann;
Nur rastlos bethätigt sich der Mann.“

sagt Faust zu Mephisto.

58. **Komödientitel.** Von den 57 Dichtern der mittleren Komödie sind uns einige dreißig dem Namen nach bekannt, sodann Hunderte von Titeln, die auf den Inhalt schließen lassen: „die Putzmacherinnen“, „der Schafmeister“, „der Puppenfabrikant“, „der Arzt“, „das Fischweib“, „die Kammerjungfer“, ferner „Ne-

die schon aus manchen Titeln allein hervorleuchtet und durch die Jahrtausende eine Eigenheit und ein Hauptvorzug der niedern Komödie geblieben ist, die gerad um dieses nicht schwer zu erreichenden Vorzuges willen dem Menschengeschlecht auch in der tiefsten mittelalterlichen Barbarei nie mehr vollständig verloren gegangen zu sein scheint. Im Dialog zumal ahmte man schon früh die Wirklichkeit so unerschrocken nach, daß, als Antiphanes einmal dem König Alexander etwas aus einer Komödie vorlas, was dem König unwahrscheinlich vorkam, Antiphanes erwiderte: um das Zutreffende der Schilderung zu begreifen, müsse man wie er, der Dichter, häufig mit Hetären verkehrt, zusammen geschmaust und in ihrer Gesellschaft Schläge ausgeteilt oder bekommen haben.

59. Menander. Indessen sollte der ethische Gehalt bald noch tiefer sinken und die neuere attische Komödie, hauptsächlich durch den berühmten Menandros (342—290 v. Chr.) vertreten, sich fast nur noch mit Sklaven- und Kupplergeschichten befassen. Freilich darf man über die Kunst des Menander kein vorschnelles Urteil abgeben, denn von seinen etwa 100 Stücken sind außer siebzig Titeln und kärglichen Nachrichten über gewisse Motive (wie z. B. die brutale Eifersucht eines Soldaten im „geschlagenen Mädchen") leider nur jene Klugheitsregeln, Maximen und Sentenzen noch vorhanden, die die nüchterne Betriebsamkeit byzantinischer Mönche aus dem Text herauszusieben wußte, während ihr zelotischer Eifer und ihr Haß gegen alle „heidnische Poesie" mit der Dichtung selbst einen nur allzu erfolgreichen Vernichtungskrieg führten. Nach dem Erzbischof *Eustathios* († 1198) *sollen 24 Menandersche* Lustspiele vorgelegen haben, wogegen der griechische Flüchtling Chalkondylas († 1511) versicherte, daß sämtliche Komödienmanuskripte des Menander und Philemon zugleich mit den erotischen Elegien des Mimnermos und den Gesängen des Alkäos auf Betreiben der Priester von den byzantinischen Kaisern den Flammen übergeben worden seien, um an ihrer Stelle den Poesien des hl. Gregorius von Nazianz Eingang zu schaffen. So sind uns denn aus jenen Brandschäden nur, was wir am liebsten entbehrt haben würden, die „goldnen Sprüche" gerettet worden, das eigentlich Unpoetische, wie etwa unwissende Trödler die wertvollsten Stoffe des Brandsilbers wegen verwüstet haben. Für die ganze Klugheitserziehung aber, der jene Mönche zu dienen meinten und in der leider noch A. W. Schlegel „die wahre und einzig mögliche Moralität" des Lustspiels finden wollte, durch Belehrung über das also, was Vorteil oder Nachteil bringt, fand J. L. Klein das erlösende Wort: die Komödie solle uns ganz im Gegenteil „vom Klugdünkel heilen", dem eigentlichen Wucherkraut unsrer Ueberhebung, die uns verdummt, indem wir uns für klug halten, die das Vernünftige, das Göttliche, das Rechts- und Sittlichkeitsgefühl in uns überspinnt und erdrückt.

60. Menanders Typen. Sehr wahrscheinlich haben sich aber die Menanderschen Komödien sämtlich von diesem eigentlichen Lustspielideal ziemlich weit entfernt und ihre unreinen Elemente nicht zur Beschämung, Läuterung, Befreiung, Rührung, sondern viel eher zu einem bloßen Verstandes- und Sinnenkitzel benutzt, der in der Läßlichkeit seiner *Moral von* Kotzebue später *so eifrig angestrebt* ward, trotzdem er *scharf* genug getroffen worden



war, als Lessing die Dichter anklagte, die dem Mutwillen den Anstrich heitrer Weisheit geben, Laster und Ungereimtheiten aber „mit allen betrügerischen Reizen der Mode, des guten Tones, der feinen Lebensart der großen Welt ausstaffieren“. In des Theophrastos noch vorhandenen Charakterskizzen darf man heute mit Fug und Recht die Vorstudien und Umrisse zu den Figuren der Menanderkomödie vermuten, ganz wie später die „Charaktere“ des Le Bruyère die Komödien Molières begleiteten, oder wie wir im „Spectator“ des Addison die Urbilder des späteren englischen Romanes von Fielding bis Richardson entdecken. Es waren allgemeine Typen, mit scharfer Beobachtung treu nach dem Leben gezeichnet, aus vielen einzelnen

nur achtmal siegte und sein älter Nebenbuhler Philemon ihm de Kranz so oft entwand, daß M nander ihn einmal fragte: „Wi du nicht schamrot, zuweilen, wer du deine Stücke den meinigen vo gezogen siehst?“ so rühmten do alle Zeitgenossen nicht bloß d Kunst in der Anlage seiner K mödien, sondern ganz besonders d feinen und geistreichen Dialog, w seine Gabe der Unterhaltung i persönlichen Verkehr.

62. Glykera. Berühmt war Menanders Beziehungen zu ein der schönsten, anmutigsten u klügsten Hetären ihrer Zeit. Glyke mit Namen, hatte sie früher a Vertraute eines der Statthalt Alexanders des Großen, des ve schwenderischen Harpalos in Syrie dessen öffentliche Ehren geteilt. S



Das Dionysos-Theater in Athen in seinem jetzigen **Zustande.**

**Zuschauer-Sitze
im
Dionysos-Theater.**



— Ideale Rekonstruktion

Glykera einflocht, von
hkeit des Ausdruckes,
eit des Gefühles be=
en weiblichen Briefen,
eber der „Manon Les=
ärtlicher, Bernardin de
ür seine Virginie nicht
ite sein können. Das
ebt sich dann etwas,
ören, daß der verliebte
er seinen Schatz nicht
ollte, eine höchst ehren=
dung an den Hof des
lemäos Lagi nach Aegyp=
g, — um schließlich von
al Philemon nicht bloß
n Siegeskränzen, son=
in
ei=
ten
zu
an=
ist.
irfe
en
soll
in
nö=
lich
nen
doch
sich

prüfte und Reife nicht
r seiner Kunst: er ertrank
en, im Hafen von Athen,
he seiner kleinen Besitzung,
Schwimmkrampf befallen.
ner errichteten ihm ein
am Saum der Wegstraße,
Hafen nach der Stadt
st weit vom Kenotaphium
pides, den er von allen
am meisten verehrt hatte
er innerlich so sehr ver=
r. Sein Geist aber spukt
h im gesamten Theater=
daß es wohl der Mühe
ihn genau zu kennzeichnen.
bei Aulus Gellius und

sonstwo von einigen seiner Stücke die Fabeln soweit erhalten geblieben, daß man sagen kann: seine Anschauungen über Eheschließung und die Ehe selbst sind für unsere Bühne unmöglich. Desto genauer trifft er die Lieblingsgesinnungen der Pariser Lorettenkomödie, und schon Plutarch rühmte die Geschicklichkeit, mit der Menander seine jungen Lebemänner unvermerkt in die Ehe mit den Mädchen hineinfädelte, die sie verführt hatten. Dieses Scheinmanöver wird niemanden von uns täuschen, der aus den Hypobolimäoi (den „Untergeschobenen") das Sittlichkeitsgesetz erfährt, zu dem ihr Urheber sich bekannte: „Thu nur ab deine Vernunft. Die menschliche Intelligenz ist nichts andres als der Zufall, — nenn es wie du willst: Verstand, Geist, göttlichen Hauch. Der Zufall und nur der Zufall regiert alles, ob er zerstöre oder erhalte, umstürze oder aufbaue. All unsere Gedanken, Worte, Thaten, nichts sind sie als Zufall. Er allein ist es, der Zufall, der über alles entscheidet; ihm allein gebührt der Name Intelligenz, Klugheit, Gott." Das heißt in der That die Würde des Lebens „zu einer Affenkomödie aufheitern". Wir verlangen heute doch mehr von einem Lustspiel. Der jesuitischen Ordenskasuistik mochte die Entsittlichung der Familie allenfalls noch als ein Mittel zur Erreichung höherer Zwecke vorschweben; ohne diesen Zweck unter-

Scene aus einer Komödie.
Herakles, in bäurischer Tracht, übergiebt dem Könige die eingefangenen und in Marktkörben verwahrten Kerkopen.
(Nach einem antiken Vasenbilde.)

scheidet sich die lockere Familienmoral Menanders von der Kasuistik nur durch ihre größere Frivolität. Allen großen Meistern, die wir verehren, hat der höchste Kunstzweck als etwas durchaus Gediegenes und Ernstes gegolten, „herb ist des Lebens innerster Kern". Molière vor allem hat bewiesen, wie hoch an Witz und Unterhaltlichkeit ein Dramatiker sich über Menandros zu erheben vermag, wenn er moralisch dessen Gegenfüßler ist. Molières „Tartuffe" war der Rachegeist Menanderscher Leichtfertigkeit, ein Komödienreiniger, dessen Spuren jeder echte Lustspieldichter folgen sollte, wenn er wirklich die Kunst auf der Höhe halten will. Des Menandros Früchte aber wurden schon im Altertum kenntlich an jenem Bunde zügelloser Lust: der von Antonius und Kleopatra in Alexandria gestifteten

Lokalfarben und der Werktagsgesinnung seiner Personen, doch alle treulich benutzt, wie Plautus wiederum und sein Nachfolger, der noch stärker gräcisierende Terentius, benutzt und ausgeschlachtet worden sind. Aus den Charaktertypen, die der spätere Apulejus (geb. 130 n. Chr.) uns berichtend aufzählt, können wir entnehmen, woher jene „gestempelten Tagesfiguren" stammen, die sich noch zwei Jahrtausende später in der Wiener Stegreifkomödie so bequem durcheinander mischen ließen, weil schon durch sie allein Handlung und Dialog gegeben waren. Welche heutige Pariser Boulevardposse könnte den Ehemann entbehren, dessen einziges Streben darauf gerichtet ist: ein paar Tage in der Woche oder im Monat außerhalb seiner Häuslichkeit zubringen zu können? So waren

bewundern, vergessen zuweilen, in welcher tiefen ethischen und ästhetischen Barbarei dieses raubsüchtige Eroberervolk trotz all seiner praktischen Tugenden hinlebte, solang es im Kern unangefressen und unverfälscht war. Das in etruskischen Opferbüchern gebotene Vergraben eines lebenden gallischen oder griechischen Menschenpaares in Zeiten drohender Gefahr ward in Rom noch während der punischen Kriege mehrfach ausgeführt! Wer nicht umhin kann, L. Junius Brutus zu bewundern, der in seiner gekränkten „paterfamilias“-Eitelkeit zwei blühende und wohlverdiente Söhne hinrichten ließ, wird es vielleicht bedauern, daß der römische Hausvater seine Sklaven wie seine Söhne wohl dreimal verkaufen, aber nur einmal schlachten lassen durfte. Doch schon das einzige römische Grundgesetz: „Solange der Hausherr lebt, ist ihm gegenüber alles rechtlos, was zur Familie gehört, der Stier und der Sklave, nicht minder Weib und Kind“, mußte verhindern, daß der harte Sinn dieser Landpiraten sich je so weit erweichte, um die Keime der Kunst in sich aufnehmen zu können.

66. Kultur aus zweiter Hand. Man wird am sichersten gehen, alles, was künstlerisch in Rom entstand, auf fremde Völkerschößlinge zurückzuführen, die mit zunehmender Durcheinandermischung und Einsaat exotischer Elemente, aus dem römischen Boden emporschlugen, um das entstehen zu lassen, was wir heut lateinische Litteratur nennen. Unsers Herder bittres Wort, daß die scenische Muse bei den Römern als eine Sklavin eingeführt worden und stets auch eine Sklavin geblieben sei, trifft den Nagel auf den Kopf. Was konnte das beweisen, wenn derselbe Mummius, der das ..., an Kunstschätzen überreiche

Korinth der Verwüstung durch se
Legionen (146 v. Chr.) auslieſer
bei seinem Triumph in Rom th
tralische Spiele nach griechiſc
Art aufführen ließ? Er glich ein
Indianer, der einen Fremden weg
eines kleinen Medaillonbildes
mordet und skalpiert, um sich d
Kleinod dann in die Nase zu häng

67. Die Pest als Theatermutt
Daß die Anfänge der römisch
Dramatik mit den Gebräuchen u
Anschauungen des Volkstumes th
sächlich etwas zu thun gehabt hätt
dafür giebt es nur Einen Gewähr
mann: den Geschichtsschreiber Livi
der merkwürdig genug die erst
musischen Spiele der Römer n
der Pest in den frühen Tagen d
Republik in Verbindung brin
„Da die Gewalt der Krankhei
schreibt er, „weder durch menschli
Mittel noch göttliche Hilfe gehob
wurde, so sollen bei der abergl
bischen Stimmung der Leute, un
andern Sühnmitteln des göttlich
Zornes, auch die Bühnenspiele,
für ein kriegerisches Volk, das b
her nur den Genuß der Rennba
gehabt hatte, etwas ganz Neu
— aufgekommen sein. Uebrigens
so fährt er bezeichnender Weise fo
„war die ganze Sache, wie in
gemein alle Anfänge, unbedeute
und noch dazu ausländisch.“ T
Spieler waren nämlich aus Etruri
geholt worden, und weil „histe
auf Tuskisch ein Spieler hieß, hab
ihre römischen Nachfolger den Nam
„Histrionen“ behalten. In d
Hauptsache scheint es sich um etw
sehr Primitives gehandelt zu hab
um Tanzschritte zu den Kläng
einer Flöte und, nach dem G
schmack der damaligen Römer, „ni
ganz ungeschickte Bewegunger
Man wird an das Diktum ein
englischen Lords erinnert, — a
der Zeit, da die Engländer n
das unmusikalischste Volk der Er

waren, — der die Musik für nichts weiter als ein „unzweckmäßiges Geräusch" erklärte.

68. Der instinktive Widerwille der Römer gegen alles, was Kunst hieß, war freilich nicht nur der Ausdruck eines gänzlichen Mangels an Begabung, — wie man heut noch von den Türken sagen kann, daß sie seit ihrer bald halbtausendjährigen Anwesenheit in Europa der europäischen Kultur auch nicht eines Haares Breite hinzugefügt haben, — es war vielmehr die bange Vorahnung, daß das römische Wesen sich erst zersetzen müßte, um für die künstlerischen Keime des Griechentums aufnahmefähig zu werden. Und in der That kann man den geistigen Sieg des Hellenentums, das alle feinen Köpfe Roms von den Tagen der Scipionen an sich soweit unterjochte, daß sie im Todesröcheln noch gleich Julius

tigen, mächtigen Staaten kaum erträglichen Unsinn gediehen sei". Atella selbst war ein oskisches (d. h. kampanisches) Landstädtchen, zwei Meilen von Aversa bei Neapel, heißt jetzt St. Arpino und genoß im frühen Altertum eines ähnlichen Rufes wie Abdera oder Schilda. Die Osker wurden schon 412 v. Chr. unterworfen, und von den in Rom angesiedelten wird jedenfalls die Atellane gepflegt worden sein, da es den Römern zur simpelsten Fabelform an ursprünglichem Talent einfach fehlte. Gewisse Grammatiker haben in ihnen ein Gleichnis zu den griechischen Satyrspielen entdecken wollen, doch mit Unrecht, denn die Satyrdramen, die den Tragödien angehängt wurden, hatten eine Symbolisierung der ländlichen Natur zum Inhalt, während wir in der Atellane, die stets das rohbäuerliche Landleben mit bestimm-

...r Bischöfe und der Ver... durch Magistrate hat sich ...lange lebensfähig erhalten, ... außerhalb der Kirchen- ...und pomphafter Mysterien ...r eine Ahnung von dem ...ten, was Theater heißt. ...en sind von dieser Kunst- ...leider nur noch Fragmente ...n paar Namen von Ver- ... So soll 90 v. Chr. ein ... Pomponius — weiß Gott ...Abkunft? — als Atellanen- „zierlich und elegant im ...h ländlich-scherzhafter und ... Ausdrücke" gewesen sein ...nze Stände in seinen Lokal- ...durchhechelnd, besonders ...h in seinen Typen der He- ...Wahrsager, Maler, Fischer, ..., Aerzte, Winzer und be- ...schen Spieler. Man ahnt, ...ch er sich manche Schüssel von ...ders Tafel geholt haben wird.

Hölzerne Theater. Tacitus ...was Theatergebäude betrifft, ...ntwickelungstufen an: Zuerst ...n Volk und Behörden in ... zeitweiligen Holzbau den ...brungen stehend zuzuschauen. ...lichen Scheunen begnügten sich ...ömer noch bei des Plautus ...etungen, und noch in seine ...fällt der Senatsbeschluß: daß ...Versuch, Sitzplätze zu errichten, „sittenschädlich" zu verbieten ... In der zweiten Periode be- ...bereits ein Holzbau mit höl- ...r Sitzen, einem schnell auf- ...gegenen heutigen Zirkus ent- ...end; in ihm ließ der erwähnte ...nius spielen, griechische Dra- ...von griechischen Agonisten. ...dritte Stufe setzt Tacitus in ...eit, wenn von Pompejus dem ...n (55 v. Chr.) das erste ...ne Theater errichtet wurde. ...ß aber hatte der Senat darauf ...ngen, daß er vom Volk ab- ...dert zuschauen dürfe.

71. Gesellschaftliche Scheidung. Zu diesem Zweck war den Senatoren die Orchestra als eigner Stand eingeräumt worden; der Prätor hatte auf der Orchestra gar einen erhöhten Sitz. Als auch den Rittern durch die lex Roscia theatralis (etwa 68 v. Chr.) besondere Sitzreihen, und zwar der Orchestra zunächst bewilligt wurden, kam es zu einem förmlichen Aufruhr zwischen Volk und Ritterschaft, den Ciceros Beredsamkeit nur mühsam stillte. Damals also begann die in Griechenland entweder ganz unbekannte oder wenig ausgebildete Trennung der Bemittelten von den Unbemittelten, die wir heut in einer so strengen Differenzierung durch das Eintrittsgeld besitzen. Die obersten Reihen des Zuschauerraumes aber (den letzten Rang, den „Olymp") nahmen in Rom die Frauen ein.

72. Bühne. Das römische „Logeion" (Pulpitum), der Sprechort der Schauspieler, soll etwas niedriger als im attischen Theater gewesen sein, vielleicht weil die Thymele davor fehlte; wenigstens wird es von Sulla bei dem von ihm in Theben gefeierten Siegesfest als eine Besonderheit berichtet, daß er beim Oedipusbaum eine Thymele habe aufrichten lassen. Die römische „Scene" (die Hinterwand mitsamt dem freien Platz davor), ursprünglich ein gewölbtes Laubdach, blieb lange Zeit einfach und ohne Schmuck. Antonius und L. Muräna ließen sie später ganz mit Silber, Petrejus (der den Catilina besiegte) mit Gold, Catulus mit Elfenbein überziehen. Alle andern aber übertraf der Aedil Scaurus, 60 v. Chr., an Verschwendung. Er brachte auf der Scene drei Stockwerke von Säulenreihen (episcenia) übereinander an, die untern von Marmor, die mittlern von Glas, dem kostbarsten Material jener Zeit; die oberste

Reihe bestand aus vergoldeten Holzsäulen. Im ganzen 360 Säulen, in deren Zwischenräumen 3000 Statuen prangten. Das Amphitheater faßte 80000 Sitze. Dieser mit unermeßlichem Luxus an Gemälden, Purpurdecken u. s. w. ausgeschmückte hölzerne Koloß, das größte und dümmste Prachtmonstrum aller Theatergebäude, wurde von den erbitterten Sklaven des Erbauers, des genannten Aedilen Aemilius Scaurus, in Brand gesteckt. Den Schaden schätzte Plinius auf hundert Millionen Sesterzien (15 Millionen Mark).

73. Römische Schaulust. Ein sehr merkwürdiges, ebenfalls noch auf Abbruch errichtetes Theater wurde von Scribonius Curio 56 v. Chr. zur Leichenfeier seines Vaters eröffnet. Der Holzbau, so

klagen hören. Daher Horazens Epistel:

„Selbst kühn wagende Dichter verscheucht und schreckt es zurück oft,
Daß die Geringern an Wert und Verdienst, vorwiegend der Zahl nach,
Ohne Geschmack und Sinn, und immer bereit mit den Fäusten,
Zeiget der Ritter sich anders gesinnt, oft mitten im Stücke,
Bären verlangen und Kämpfer, die freudig begrüßet der Pöbel."

Dabei kommt der hinkende Bote noch nach:

„Doch von dem Ohre des Ritters sogar wegzog der Genuß sich,
Hin zu dem unstät schweifenden Blick und zu eiteler Schaulust.
Oft vier Stunden und länger sogar bleibt unten der Vorhang

:ctrix anbringen ließ. Dem, frei-
b nicht ganz unbefangenen, Ter-
llien zufolge hätte Pompejus das
than, lediglich um den Vorwürfen
r Nachwelt zu begegnen, weil er
iese feste Burg aller Schändlich-
ten" überhaupt aufgeführt habe.
:r Tempel sollte das ruchlose Bau-
:rk beschönigen, meinte der biedre
rchenvater, der im übrigen für
mpejus das geschmackvolle Kom-
ment hat: „Pompejus der Große,
r nur kleiner als sein Theater
ır" (Pompejus Magnus solo
eatro suo minor).

75. **Gedeckte Theater.** Catulus
l der erste gewesen sein, der gegen
: Unbilden der Witterung ein
ach einführte und Purpurtuche
zu verwendete, die den ganzen
:schauerraum überspannten; gegen
: Sonnenhitze wieder beschreibt
:frez die von Lentulus Spinther
gebrachten, aus feinem spanischen
achs gewobenenen Segeldecken.
:ldgeschmückte Kleider (den Anfang
s späteren Theaterflitters) führte
r schon erwähnte Scaurus ein.

76. **Die Blumenverschwendung**
er soll alles Maß überstiegen
ben. Alle Plätze wurden bestreut
d besonders der Krokus war hierzu
iebt. Pompejus Magnus ließ
s Erster Treppen und Wege mit
asser befeuchten, doch bald trat
die Stelle dessen eine Mischung
t Wein, worin man Krokus auf-
te. Diesen Krokuswein mußte
in in Röhren, die in den Mauern
rsteckt lagen, durch ein Druckwerk
s zu den obersten Sitzen des
eaters zu leiten. Dort hatten
: Röhren ganz kleine Oeffnungen,
rch die der Wein wie ein feiner
:gen herabsprühte, ähnlich unseren
utigen Verstäubern. Hadrian ließ
r alle Stufen mit Balsamwein
feuchten, als er zu Ehren des
:ajan Schauspiele gab.

77. **Der Bühnenvorhang** (*au-
läum*), ein Teppich mit eingewebten,
gefangene Völker vorstellenden Fi-
guren, wurde, wie in Athen, beim
Beginn des Stückes in die Ver-
senkung niedergelassen und am
Schluß emporgezogen.

78. **Sicherheitsdienst, Claque
u. s. w.** Als Theaterpolizei stand
in Rom ein besonderes Personal
zur Verfügung. Sie durfte nötigen-
falls den Beistand der Liktoren an-
rufen, verteilte die Preise an die
Schauspieler und hatte auch das
Recht, die Züchtigung an ihnen zu
vollstrecken!! Man braucht kein
Wort hinzuzufügen, um den klaffen-
den Unterschied zwischen der einsti-
gen Achtung und nunmehrigen ge-
sellschaftlichen Degradierung, zwi-
schen hellenischer Kultur und römi-
scher, überfirnißter Barbarei zu ver-
deutlichen. Durch die Sitzreihen
aber gingen sogenannte „Konqui-
sitores", um das Bilden von Parteien
zu hintertreiben und bestelltes Bei-
fallklatschen herauszufinden, — eine
Beaufsichtigung, die gut gemeint,
doch wahrscheinlich nutzlos war. Der
Präco hatte beim Niedergehen
des Auläums und Auftreten des
Prologus von der Bühne herab
Stille und Aufmerksamkeit zu ge-
bieten (statt unseres Glockenzeichens).
Mit dem Titel der Stücke wurde
das Publikum ebenfalls von der
Bühne herab bekannt gemacht, Ver-
fasser, Hauptspieler und Komponist
der Melodien wurden dazu mitge-
nannt. Daß es Theater-Anschlage-
zettel wie für Fechterspiele gegeben
habe, vermutet Grysar.

79. **Den Eintritt** hatten alle
vom bürgerlichen Stande frei, da
das Schauspiel ein Geschenk der
Geber (munus, Munificenz) war;
nur die Sklaven zahlten ein Stück
Geld. Alle dagegen mußten eine
Sitzmarke, *Tessera*, unser heutiges
„Billet", mitbringen. Diese Marken
(*tesserae* = Scherben) wurden von

den „Designatores“, den heutigen Theaterdienern oder Kontrolleuren, wahrscheinlich vor den Spielen in den verschiedenen Stadtvierteln ausgeteilt und enthielten, wie eine in Pompeji ausgegrabene Tessera beweist, eine Angabe der Sitzreihe (Cavea), des Cuneus (des keilförmigen Ausschnittes dieser Sitzreihe), des Gradus (Sitzplatzes oder Nummer), den Titel des Stückes und den Namen des Dichters. Aus der beistehenden kleinen Abbildung kann man entnehmen, daß kurz vor Pompejis Zerstörung (63 n. Chr.) und 246 Jahre nach des Plautus Heimgang, dort eines seiner Lustspiele aufgeführt wurde.

Cav. II.
Cun. III.
Grad. VIII.
Casina.
Plaut.

80. Weitere

v. Chr.) sagen: schon seine frühe Geburt macht es ganz unwahrscheinlich, daß sein Talent im Römertum irgendwelche Voraussetzungen gefunden habe. Er steigt aus der dürren römischen Kunstebene als einzelner Baum empor, ja es ist noch viel erstaunlicher, daß seine Stücke überhaupt Zuhörer fanden. Aber wie er, Menander und Philemon plündernd, den Römern eine Komödie schenkte, die sie nicht verdienten und zu der ihr eigenes Volkstum nichts beisteuerte außer komischen Modellen, so kann andrerseits sein Entwicklungsgang unter der römischen Zuchtrute kaum beneidenswert gewesen sein. Denn bald, so sagt Horaz,

„... war strenges Gesetz da,



ch ist er beseelt von ernst-
bsichten, die auf Läuterung
nilienlebens abzielen, und
istlerische Energie, die Mei-
in kunstmäßiger Auflösung
oralischen Tendenz bei scho-
s ergötzlicher Bloßlegung
Familienschäden sind oft
rnswert. Gerade in diesem
Ernst übertraf er seine
hen Vorbilder, denen er für
Intrigue und Dialogführung
erdankte, ja er erhob sich
em meistbekannten „Gold-
Aulularia) sogar über Mo-
enn er seinem Geizigen im
enden Augenblick durch väter-
immer ein paar verschönern-
rschlich rührende Züge zu
veiß, während der große
e, so treffsicher er seinen
" auch hinstellt, ihn zugleich
irtig bis zur Krankhaftigkeit
ndem er ihn verliebt sein
ur noch abstoßender macht.
und hassenswert ist der
sche Geizhals auf Kosten
Lachens, weit komischer ist
utinische.

Versmaß. Plautus erfand
Komödie den Senar, den
en Sechsfüßler, der zwar
heutigen „Blankvers" (dem
oder Fünffüßler), vollends
n deutschen „Knüttelvers"
nsteins Lager", „Faust",
eue Herr") an dramatischer
chkeit keinen Vergleich aus-
ch vom Dichter so geschickt
gant behandelt wurde, daß
e Grammatiker Varro in
Begeisterung ausrief: die
würden plautinisches Latein
en haben, wenn sie je zu
hätten reden wollen. Die
nes Witzes war so beliebt,
nge Zeit alle bessern, an
richen Lustspiele dem Plautus
ieben wurden, *bis Varro*
aussonderte, die wir heute
noch als die „Varronianae fabulae"
kennen. Cicero (freilich im Wider-
spruch mit Horaz) lobte die feine
Plautinische Art des Scherzens,
und der hl. Hieronymus gar er-
götzte sich an ihr, „wenn er in
vielen Nachtwachen aus Reue über
seine begangenen Sünden herzliche
und bußfertige Thränen vergossen
hatte", wie er in seinem Brief an
den hl. Eustachius selber eingesteht.

83. Des Plautus Schicksal. Ein
umbrischer Müllerknecht, von Sklaven
(also Nichtrömern) abstammend und
selbst ein Sklave, soll der Dichter
nach Rom gekommen sein. Wir
wissen nicht, wer ihn freiließ oder
ob er sich loskaufte. Doch wer
denkt nicht an Schmock, wenn man
hört, daß er mit seinen Komödien
sich soviel erworben habe, um einen
kleinen Handel anfangen zu können?
Wer denkt nicht an Scott oder
Mark Twain, wenn er erfährt, wie
Plautus alles verloren und auf
seine alten Tage von vorn wieder
habe beginnen müssen? In seiner
Not vermietete er sich zu einem
Bäcker, drehte Handmühlen und
dichtete dabei drei neue Stücke.
Lessing hat darüber gespottet, wie
des Plautus Erklärer sich diesen
vorstellten, als ob die Natur ihn
recht ausgeklügelt hätte, seine ernst-
haften Mitbürger zum Lachen zu
bringen. „Ein schwärzliches Gesicht,
rotes Haar, ein hervorragender
Bauch, ein großer Kopf, ein paar
scharfe Augen, — diese Stücke stelle
man auf ein paar übermäßig große
Beine mit dicken Waden", — so
sollten wir unsern Komödienschreiber
haben. Es ist aber nur das Bild
des Pseudolus, das der Dichter
selbst uns gezeichnet hat; wenigstens
trug er den Namen „Plautus" nicht
wegen großer, sondern wegen platter
Füße.

84. *Palliatae und Togatae.* Von
vielen andern wurde Statius als



der größte Vertreter der römisch-griechischen Komödie, der sogenannten „Palliatae“ bewundert. Horaz nennt den Afranius, — der indessen gerad als Dichter von „Togatae“, nach der Toga benannten römischen Nationalkomödien sich Ruhm erworben haben soll, — an erster Stelle, Plautus an zweiter, Statius an dritter, Terentius an vierter. Doch können wir nur über Plautus und den vierten aus vorliegenden Werken urteilen.

85. **Terenz,** mit vollem Namen Publius Terentius Afer (etwa 185 bis 159 v. Chr.) wurde von Cäsar, einem ausgezeichneten Kritiker und Kenner, der halbe (dimidiatus) Menander getauft und scheint sich in der That nur zu sehr bemüht zu haben, diesen Namen zu verdienen. Er kam von Karthago her für andre sein könnten; daß sie Jünglinge an Leib, Seele und Vermögen zu Grunde richten, Schmach und Schande über achtbare Familien, Zerrüttung in ihr Hauswesen zu bringen und dabei doch das edelste Herz zu besitzen vermöchten; ja, daß sie in denselben Familien, die sie zu Grunde richteten, als rettende Genien aufzutreten imstande seien, um Sitte, Tugend, beglückende Eintracht als Schirmerinnen wieder herzustellen. Hat man wirklich „la dame aux camélias“ von Dumas fils für originell gehalten? Die „Hecyra“ des Terentius Afer ist ihr trauriges Vorbild. Augier hat sich damals das große Verdienst erworben, durch „le mariage d'Olympe“, sein interessantes und schlagfertiges Gegenstück zur „Kameliendame“, die Ver-

hatten sie die Unter-
zelnen Spielarten,
rlich nach den Ge-
aufs feinste diffe-
Typdus (im 6. Jahr-
.) wußte außer der
„Palliata" (Nr. 1)
ata", der Komödie
enatoren und hohen
mten (Nr. 2), die
. 3) aufzuzählen, die
einen Leute, deren
Schindeln (tabulae)
pflegten; dann die
: Atellane (Nr. 4),
stehenden oskischen
Rhintonica (Nr. 5),
Tragikomödie oder
in Götter und my-
in einem Durch-
ienern und Sklaven
von deren Fabeln
phitryo" in seiner
er Rhinton, Plautus,
on Kleist auf uns
wahrscheinlich hat
on schon von Epi-
t; dann die Plani-
), die „flachfüßige",
ne Soccus (Kothurn)
sposse; endlich die
). Zwischen Togata
a soll es noch eine
egeben haben: die
enannt nach einem
das Konsuln und
besonders aber der
i der alljährlich am
haltenen Prozession
ie Ritter zum Kapitol
der bei der alle fünf
ltenen Musterung,
m Censor vorüber-
: Komödie also des
n Bürgerstandes.
e Scheidung. Diese
sind kein müßiges
tteraturgeschichte (zu-
nen und Franzosen)
s die Erfindung am

fruchtbarsten und glücklichsten ist, wenn sie ganz genau weiß, in welchem Stil sie sich zu halten hat, und eine vorhandene Konvention gewissermaßen schon ein Gerüst für den Aufbau liefert. Heut, während sichtbarlich eine neue Zeit mit vielen reichen, aus unsern sozialen Fortschritten herausgeborenen Motiven nach neuen Stilarten ringt, scherzt wohl gelegentlich Oskar Blumenthal über die „Komödien für Nichtlacher", als ob eine Anhäufung des Lustigen und Liebenswürdigen allein ausreichte, allen vorhandenen, den Satiriker und Komöden herausfordernden Stoffen gerecht zu werden. Daß dies entfernt nicht der Fall ist, beweist u. a. Karl Hagemanns verdienstvolle, als Doktordissertation jüngst erschienene Schrift über „die Geschichte des Theaterzettels", wenn darauf hingewiesen wird, weshalb wohl Gerhart Hauptmann seine Versunkene Glocke „ein deutsches Märchendrama" und Otto Ernst seine Jugend von heute „eine deutsche Komödie" genannt haben? Es sind Anzeichen von Verlegenheit, Symptome des Suchens. Denn jene Titel decken doch keine ästhetischen Gattungen, noch werden sie es jemals können. In solcher Zeit ist es gut sich zu erinnern, daß die Römer ihre Komödien auch nach der inneren Beschaffenheit zu scheiden gelernt hatten und zwar in ruhig verlaufende Charakterstücke (Statariae), bewegte Intriguenstücke (Motoriae) und eine gemischte Art (Mixtae).

88. Römische Tragödien. Ganz wie die Komödien der Römer nach dem Kostüm in „Palliatae" und „Togatae", teilten sich auch ihre Trauerspiele in „Crepidatae" (von crepida, dem tragischen Schuh), die *hellenische Mythen* in *hellenischer Manier* und natürlich mit *enger Anlehnung an* hellenische Vor-



lagen in lateinischer Sprache dar-
boten, also nicht viel mehr als
Uebersetzungen waren; und in „Prä-
textae" (sogenannt von der Purpur-
verbrämung des römischen Ge-
wandes), die es sich zur Aufgabe
machten, einheimische Sagenstoffe
und Thaten der Geschichte (dome-
stica fata) zu behandeln. Auch
die lateinische Tragödie ist von
einem fremden Kriegsgefangenen,
dem aus dem großgriechischen Tarent
nach Rom geführten Sklaven Livius
Andronicus, der als Hauslehrer
dann seine Freiheit erlangte, an-
gebaut worden. Erhalten sind von
ihm nur ein paar Titel wie „Achilles",
„Andromeda", „Das trojanische
Pferd" und ein paar Einzelverse,
die es zweifellos machen, daß er
nichts Selbständiges vorzubringen
hatte. Dann soll Ennius († 169

Beziehung als die allerschwä
seiner Leistungen gelten muß.

89. Römischer Chor. Wie
sich aber selbst die gräcisiert
„Crepidata" vom altattischen M
unterschied, beweist die eine ein
Thatsache, daß die Orchestra we
(auf der ja die Senatoren saß
weil eben kein Römer für die
abgetönte mimo-plastische Kunst
Reigens und Gegenreigens
Spur von Verständnis besaß.
Chor, unter Seneca zur bl
Statistenrolle herabgesunken, h
seinen Standort nun auf der B
selbst und in den Zwischenakten
Flötenbegleitung sein geograph
mythologisches Pensum herzusa
Von den zwischen Silbenmaß
Accent schwebenden Rhythmen
griechischen Trimeters war bei
steifen römischen „Senar" n

ksicht auf sein Schielen.
: **römischen Spielzeiten**
n denen Griechenlands
verschieden. Donatus
scenische Vorstellungen
ngaben:
iegalensischen Spiele; sie
ien April, waren für den
Kybele, der großen idäi=
ter, eingeführt worden
len seit dem Jahr 195
amatische Aufführungen;
„Funebres“, Leichenfest=
waren nicht regelmäßig;
hon erwähnte Scribonius
8. ließ für eine solche
r ein eigenes Theater er=

Plebejischen Spiele, im
. zur Erinnerung des ersten
der Plebs auf den heiligen
iert;
pollinarischen Spiele, die
ni fielen.
traspiele. Sämtliche Feste
nter Aufsicht der curuli=

nificenz der Veranstalter und die Gefährlichkeit des zu beschwichtigenden Pöbels nahmen dann so schnell zu, daß unter Augustus bereits 66 (davon 48 eigentlich dramatische), unter Mark Aurel 135 und im vierten Jahrhundert gar 175 regelmäßige Spieltage, davon 101 fürs Theater, gezählt wurden. Wir werden aber sogleich hören, daß es sich längst nicht mehr um Komödien oder Dramen dabei handelte.

93. **Mimen.** Der Verfall der römischen Dramatik, ihre Infektion mit tödlich zersetzenden, fauligen Giften, ihr Sinken in den Kot scheint längst begonnen zu haben, ehe nur das erste große steinerne Theater des Pompejus fertig war. Diktator Sulla (82–79 v. Chr.) soll ein leidenschaftlicher Gönner und Liebhaber der gemeinen Zotenposse gewesen sein. Cicero, ein paar Jahrzehnte später, machte sich selbst die bittersten Vorwürfe darüber, „Mimen“ jemals verkostet zu haben.

lei: erstens den Mimen selbst, der durch sein Gebärdenspiel zu wirken hatte; zweitens den Inhalt der stumm aufgeführten Handlung; drittens den (mitunter) skizzenartig für ein Stegreifspiel hergestellten oder auch wörtlich festgelegten Text. Zunächst müssen jene Stückchen auf ihren dramatisch-satirischen Wert die Probe wohl ausgehalten haben, da sonst ein Mann von so feinem Geschmack wie Julius Cäsar nicht zu ihren Gunsten würde eingenommen gewesen sein. Noch mehr schwärmte für sie sein Günstling Mark Anton, dessen Haus stets von Mimentänzern wimmelte, der mit der Tänzerin Cytheris zusammen ganz Italien in Staatsgeschäften, in offener Sänfte, durchzog und von der Hochzeit des Tänzers Hippias widerlich betrunken in die Volksversammlung kam, um dort zu sprechen. Ciceros Beklemmungen werden übrigens nicht gar

Platz verlegen, an Cicero r
der bedauerte, ihm keinen an
zu können, da er selbst zu eng
Der schlagfertige Laberius, a
Verhältnis Ciceros zu Cäsa
Pompejus anspielend, erwi
„Das wundert mich bei dir,
auf zwei Stühlen zu sitzen ge
bist.“ Seine Schicksale beha
er launig ernst in einem P
der, von Wieland übersetzt, au
besten Poeten Ehre machen n

„Die Not, ein Strom, den v
durch Entgegenschwimm
Zu überwinden schon versuch
wenige
Vermochten, wohin hat sie
nah noch
In meinen letzten Augenbli
mich gebracht? . .

— — — — — — —

Daß nun, nach zweimal drei
ohne Tadel
Verlebten Jahren ich, der r

stehen ließ, der seinen riumph erlebte, wenn er den ernstesten Vorgängen uer zum Lachen brachte. che Schauspieler sich jahr-ing zu dieser Entwürdi- ihnen durch Zerstörung en Wirkungen doch jede ehmen mußte, überhaupt konnten, erscheint heute ein Rätsel, und Shake-ittere Ausfälle gegen jene us Hamlets Munde) sind verständlich. In Rom e Mimen, von der Flöte be-it glattgeschorenen Köpfen n einem bunten Harlekins- Kostüm unserer heutigen '. Es traten auch Frauen auf, und wie tief der Schauspielerstand in der en Achtung immer stehen Mimentänzer hatten Zutritt sten römischen Gesellschaft, ilich meist auch die sitten-wesen sein wird. Kein Wun- die Entwickelung reißend

wie bei den Mimen derselbe Name Darsteller und Dargestelltes bezeichnete.

97. **Pylades und Bathyllos,** indem sie die drei bekannten altattischen Tanzarten des Dramas: Emmeleia, Skinnis und Kordax in die „italische Tanzart" verschmolzen — ein Beweis mehr, daß alles, was man heut in Italien an den Bewegungen des niederen Volkes Plastik und Grazie nennt, griechischen Ursprungs war und mit dem eigentlichen Römertum absolut gar nichts gemein hatte — wurden die Klassiker der Pantomimen. Ihre Tanzkunst muß freilich etwas ganz Einziges, Phänomenales an Ausdrucksfähigkeit gewesen sein. Denn merkwürdigerweise wurden gerade die Pantomimen zunächst mit Gesichtsmasken gegeben. Aber von Pylades, der Tragödien tanzte, rühmte schon ein lateinischer Vers: „so viel Glieder, so viel Zungen!" (tot linguae quot membra viro), und von Bathyllos, wenn er die

cenas, des bekannten horazischen Gönners, dem zu Gefallen der hausväterliche Augustus die Pantomime nur geduldet haben soll, bis die Leidenschaft, auch nachdem die Tanzkunst selbst längst von ihrer Höhe gesunken war, alle Stände gleichmäßig ergriff, die reichsten Römer und Römerinnen sich Pantomimen zu ihrem Privatgebrauch hielten und Seneca Roms adlige Jünglinge nur noch die Leibsklaven jener (mancipia pantomimorum) nannte. Von den Schoßtänzern gewisser Kaiserinnen schwatzten die Sperlinge auf den Dächern. Noch teilten die Kaiser selbst diesen Enthusiasmus nicht. Augustus, der bekanntlich gegen seine eigne Tochter in aller Strenge die Sittenpolizei walten ließ, jagte, als ihm die Sache zuletzt zu bunt wurde, Pylades eines Tages aus Italien. Doch da zeigte es sich schon, daß schmollte: „da sah das Volk die Nachkommen der größten Helden, die Furier, Porcier, Fabier, Valerier, heruntergesunken zum infamen Gewerbe der Tänzer". J. L. Klein aber — dessen Goldkörner leider in der Spreu von vierzehn weiteren Bänden sich verlieren — drehte mit einem seiner glänzendsten Einfälle den Spieß dahin um: hätte Mnester Annalen verfaßt, er würde vielleicht eingetragen haben: „Da sah das Volk die Kunst der Pylades und Bathyllos heruntergesunken zum schmählichen Gewerbe römischer Kaiser." Vor Neros Wut war kein Stand und kein Alter sicher. Alle mußten heran, sogar die neunzigjährige Aelia Catulla, die als Saltatrix wie in einem Holbeinschen Totentanz ihr altes Gerippe mußte klappern lassen, in den von Nero gestifteten „Jugendspielen", den ludi juvenales!!



Faſſade des römiſchen Theaters in Orange.



Antikes Theater bei Segeſta (Sizilien).



Sophie Friederike Seyler.
1738—1789
Nach dem Gemälde von Graff gest. von Geyser.

den an die Tugenden der lüderlichsten Gattin, die jemals lebte, keinen Augenblick wankend machen ließ und alltäglich den Göttern für den Segen eines so liebenswürdigen Weibes wie Faustina dankte. Wir wollen nicht pharisäisch an unsre deutsche Brust schlagen, wenn wir hören, daß unter Konstantin dem Großen bei einer bevorstehenden Hungersnot alle Redner, Dichter, Lehrer, Künstler, kurz das ganze überflüssige Geschmeiß, das lesen und schreiben konnte, aus der Stadt gewiesen, 3000 Tänzer und Tänzerinnen aber mit ebensoviel Chorsängern als unentbehrlich in Rom zurückbehalten wurden: denn aus Otto Roquettes Erinnerungen wissen wir leider, daß noch nach dem Kriege von 70 an gewissen deutschen Hoftheatern das Ballett für das Wichtigste, für das Rückgrat wahrer Kunst angesehen und gepflegt wurde. Vor allem, weil niemand mehr Gefallen daran fand, wird das recitierende Schauspiel in Rom so tief in der Achtung gesunken sein, und weil es, um überhaupt noch einige Aufmerksamkeit zu erregen, die Unanständigkeit der Pantomime notgedrungen überbieten mußte. So allein ist in dem vielerwähnten Codex des gläubigen Kaisers Theodosius des Großen die Thatsache zu erklären, daß dieser selbe Monarch, der für Pantomimen die zärtlichste Sorgfalt hegte, die Schauspieler (Histrionen) mit allem möglichen anderen Gesindel, Kupplern und öffentlichen Dirnen in einem Atem als ehrlos brandmarkte.

100. Schauspiel und Kirche. Die Vorsehung liebt es oft, das Gute auf den seltsamsten Wegen durchzusetzen; so muß man zugestehen, daß in dem tiefgesunkenen und verkommenen Drama *das Christentum Jahrhunderte hindurch* den glücklichsten und fruchtbarsten Agitationsstoff ausbeuten durfte, ohne den es nicht annähernd jene werbende Kraft erlangt haben würde, gerade die sittlich ernstesten und tüchtigsten Menschen an sich zu ziehen. Wer so heftig eine Sache angriff, die, obschon allgemein verächtlich, doch so schwer auszurotten schien, empfahl sich selbst. Daher diese tödliche Feindschaft der Bischöfe gegen alles Theaterwesen, eine Feindschaft, die ganz atavistisch heute noch fortwährend emporflackert und die man sich mehr als je hüten sollte, leichtfertigerweise durch unkluge Herausforderungen zu reizen. Es ist einfach nicht wahr, daß gerade das, was die Kirche am eifrigsten verwirft, Nuditäten und Schmutzereien jeder Art, dem Theater am unentbehrlichsten sei. Der Schauspielerstand hat den Makel jener Ehrloserklärung durch die Jahrhunderte zu schleppen gehabt; tausend frohe und begeisterte Herzen sind im Jammer gebrochen, weil ihre Träger nie mehr als frei, das heißt vogelfrei vor den spruchgewaltigen Inhabern der Sitte und damit vor dem Pöbel zu werden vermochten. Unsere Neuberin noch hat den ganzen Jammer dieses alten Fluches durchkosten müssen, und es ist kein Ruhm für uns, daß auch diese tüchtige Frau im Elend starb. Die Vernichtung des von Karl dem Großen gesammelten altdeutschpoetischen Sagen- und Liederschatzes durch Ludwig den Frommen, der lange Vertilgungskrieg der byzantinischen Mönche gegen dramatische Handschriften, die Schließung der englischen Theater kurz nach Shakespeare durch die Puritaner und tausend andere Wunden sind seitdem der Kunst durch die Frommen *geschlagen worden*, die freilich zu*nächst sich* zufrieden geben mußten,

das eigentliche Schauspiel zu unterdrücken; denn die Tänzer und Tänzerinnen ließ weder das weſt- noch das oſtrömiſche Volk ſich rauben. In allen Großſtädten wie Byzanz, Antiochien, Alexandrien und Karthago, hüpften und mimten dieſe „deliciae generis humani“ bis zur Ueberflutung aller Kultur durch Germanen, Araber und Türken. Noch im 5. Jahrhundert v. Chr. blühte die Pantomimentänzerin Rhodoklea, noch im 9. die Anthuſa. Vergöttert und beſungen erſchütterten ſie mächtiger, als es die größten Denker je vermocht hatten, die römiſche Welt durch ihre „coxendices fluctuantes“, jenes zauberiſch wallende, ſchwimmende Hüftenſpiel, das inſonderheit die andaluſiſchen Mädchen in Gades (Cadix) von jeher ausgezeichnet hatte, und das noch vor einem Menſchenalter Sennora Pepita d' Oliva in allen

nen regelmäßigen Betrieb ermöglichten. Aber dies würde ſich in nördlichen Gegenden bald mit Notwendigkeit von ſelbſt ergeben haben, genau ſo wie die Differenzierung der Stände durch ein Eintrittsgeld. Der größte Fortſchritt geſchah durch das Weglaſſen der Masken, durch die Gewöhnung an natürliches Gebärdenſpiel. Hinzugefügt an dramatiſcher Erfindung wurden für die Tragödie die aktiven, unternehmenden Leidenſchaften, für die Komödie etwas Lokalkolorit, im übrigen das helleniſche Erbe nur geplündert, verballhornt, verthan. Das Verſtändnis für griechiſche Mimoplaſtik erloſch, woher der Chor zu bloßen Statiſten ſich vereinfältigte und in ſolcher Geſtalt zwei Jahrtauſende lang die richtige Wiederaufführung eines Aeſchylos und Sophokles erſchwerte. Das kunſtwidrige Entſtehen des die Hand-

na mit Stolz als Nach-
Cäsaren gefühlt. Ohne
u verstehen, hegte er die
Achtung vor den Lei-
er antiken Kultur, ihren
en, Straßen, Wasserlei-
d gab sich redlich Mühe,
erkommene zu erhalten.
niemals schreiben lernte
Unterzeichnung seiner Ur-
h einen Schnörkel aus
alen prägen ließ, redete
orum aus die Römer la-
. Unter ihm wie unter
d in Rom noch Wagen-
d Tierjagden abgehalten
vom Drama war keine
r. 552 fiel Totila in der
das Jahr darauf sein
chfolger Teja; dann sah
henen Augen Cassiodorus,
anzler und Historiograph
sale der Ostgoten lange
e hindurch begleitet hatte,
n kampanischen Benedikti-
aus das Ende näher
Von den Alpen hernie-
n sich die Alemannen-
s Bucelin und Leutharis,
in Oberitalien, rollen
ei Heuschreckenschwärmen
rsel auf, der eine Heeres-
Saum des adriatischen,
e am Saum des mittel-
Meeres herab — und
der heraufziehend, bis
ngnis durch Narses sie
lt. Selbst die spärlichen
r Wohlhabenheit waren
rt, der Boden gleichsam
lzt für die langobardische
für die neue Zeit. Nur
chen unter der Asche
Mimus und Atellane.
chen Klöstern begannen
e Mönche fleißig alte
ften mit schön getuschten
nachzumalen, ohne vom
e Ahnung zu *haben,* —
ein heidnisches Lustspiel,

Teufelswerk, für das sie eigentlich
hätten in der Hölle braten müssen.
In der Kirchenleitung aber standen
sich von vornherein zwei Richtungen
gegenüber: eine strengere, die auch
schließlich den Sieg errang, und
eine duldsamere, die, nur scheinbar
unterliegend, die Kirche selbst mit
dem Theaterwesen infizieren sollte.
Von der strengeren bedrohte St.
Chrysostomus alle, die sich „der
ruchlosen Pest der Theater" zu-
wendeten, mit Verweigerung der
Sakramente; Sozius verordnete,
daß diejenigen Geistlichen, die
Zirkusspiele besuchten, in Klöster
eingesperrt werden sollten. Cyprian
zufolge gingen die Frauen „keusch
ins Theater, um unzüchtig daraus
zurückzukehren"; des Tertullian Ur-
teil kennen wir bereits. Sie alle
werden guten Grund gehabt haben
für ihre Beschwerden, denn in der
berüchtigten „Majuma" (syrisch so-
viel als „Wasser") hatte man zu-
letzt einen ganzen Harem öffent-
lich ohne Hüllen baden sehen, und
des Salvianus Klagen, daß vollends
die schändlichen Bewegungen und
Gestikulationen jeder Beschreibung
spotteten, werden von nur allzuviel
Seiten unterstützt. Kein Wunder,
wenn radikale Kleriker, ohne sich
überhaupt auf Reformen einzu-
lassen, das Heil allein in der
Schließung der Theater erblickten
und dabei das Kind mit dem Bade
ausschütteten. Dennoch beweisen
fortgesetzte Konzilbeschlüsse, ein wie
harter Kampf, mit vielen Rück-
schlägen, notwendig war, um der
tief im Volk steckenden Lust an
Mummenschanz und Narretei diese
Art von Befriedigung ganz zu
rauben, die Hochzeiten und Feste
stiller und einförmiger, ohne Possen-
reißer und sonstige geschulte Auf-
führungen zu *gestalten*, bis es end-
lich, endlich im 9. Jahrhundert ge-
lungen war, die Spieler aus den

stehenden Theatern für immer zu vertreiben. Wo blieben sie nun?

103. Narrenfest und Karneval. Man konnte wohl öffentliche Vorstellungen verhindern, doch sämtliche Berufschauspieler hinzurichten und zu verbrennen, das ging nicht an. Die Kirche mußte sich begnügen, ihnen die Kommunion vorzuenthalten, sie aus der Christengemeinschaft auszustoßen und zu Heiden zu stempeln. Als „Joculatores", „Mimici", „Scenici" oder auch mit ihrem alten Namen „Histrionen" lebten sie fort, und mit ihnen lebten die Mimen und Atellanen, wenn auch natürlich in stets vergröberter, an ästhetischem Wert noch sinkender Form und neben allerlei andern Künsten, die sich die Berufspieler aneignen mußten, um ein Publikum unterhalten zu können, wenn Magistrat oder Geistlichkeit die Erlaubnis zu dramatischen Spie-

Dies Narrenfest wurde in den Kirchenräumen selbst von Schuldiakonen im Verein mit Kapellknaben gefeiert, das oberste dabei zu unterst gekehrt, ein Papst oder Bischof aus der Reihe der Knaben erwählt, und alles lief auf Travestierung und Verspottung christlicher Gepflogenheiten aus. Es waren die modifizierten Saturnalien, die in Rom zur Erinnerung an den glücklichen Urzustand der Menschen unter Saturnus, im Dezember, kurz vor unserer jetzigen Weihnachtszeit, abgehalten worden waren und an deren Possen besonders die englische Christmasfeier mit der Wahl eines „lord of misrule" heute noch in gewissen altadligen Häusern erinnert.

Auffälliger und zugleich sinnvoller noch war die Duldung des Karnevals, kurz vor Beginn der Fastenzeit, damit die menschliche

gungen unerläßlich: es
re alte römische Rieder=
iein (wie Mainz und Köln),
n muß im katholisch er=
Volk die religiöse Bedeu=
er Angelegenheit verstehen,
n Fastenbegriff ein inne=
ältnis haben. Punkt zwölf
lassen viele rechtgläubigen
m den Faschings=Ball,
die Evangelischen weiter=

Kirchliche Dramen. Doch
ung daran, das Narrenfest
Fasching zu dulden, wäh=
e öffentlichen Theater ge=
und die Histrionen auf die
ße gesetzt wurden: bald
eistliche den naheliegenden
, was man der Menge ge=
, ihr in den Feiern der
bst zu ersetzen. So wurde,
anz unbeabsichtigt und ohne
ng dieser Evolution, der
dem gelegt, was wir heute
Drama nennen. Zwar
ernis bestand: die bildliche
ng des Heilandes war 305
Synode zu Elvira verboten
sodaß man noch im 5. Jahr=
die Gottesmutter stehend,
ndlein, darstellte, weshalb
(im 6. Jahrhundert) die
n sich erst an das „Kruzifix"
n mußten, bis die Cere=
er Kreuzniederlegung und
g mit einer Prozession durch
e die Osterfeier schmücken
Aelter noch scheinen die
gs= und Auferstehungsfeier
zu sein, rein kirchlichen
rs, nur von Geistlichen dar=
Dann entwickelten sich in
gischen Gesängen des Oster=
die ersten Wechselreden
nit neue Anfänge eines
.

sucht ihr im *Grabe, o*
Christinnen?"

„Jesum von Nazareth den Ge=
kreuzigten, Ihr Himmli=
schen."

„Er ist nicht hier, er ist auf=
erstanden, wie er es vor=
ausgesagt hat, geht, ver=
kündet, daß er vom Grabe
erstanden."

„Er ist auferstanden" . . u. s. w.

Dies ist, für Deutschland wenigstens, die Urzelle des heutigen recitierenden Dramas.

105. **Fortschritt.** Zunächst wurden jene Wechselreden freilich in lateinischer Sprache von zwei Halbchören gesungen; dann spaltete sich der Chor in zwei gesonderte Gruppen, dann wurden einzelne Sätze auf bestimmte Personen, die drei Marien und die Engel übertragen. Andere Erweiterungen kamen hinzu, bis durch den Zweifel an der Botschaft der Engel ein wichtiges dramatisches Element hineingetragen wurde. Maria Magdalena blieb am Grabe zurück und brach, jenen Zweifel äußernd, in Klagen aus, — die erste Spur wirklicher, innerer Bewegung, das Moment des Schaffens von Hindernissen, während das bloße Kommen, Anbeten und Wiedergehen nur gerade genügt hatte, die ersten Zeichen äußerer Handlung anzudeuten.

106. **Analogien.** Wunderbar berührt es den Historiker, wie hier in den Anfängen germanischer Kultur die dramatische Entwicklung ganz genau die selben Etappen innehält wie einst am Nil. Auch dort, bei Darstellung der Seelenwanderungen, hatte ein Chor die Bitte ausgesprochen: „Es gehen einher die frommen Seelen im Hause des Osiris, ach, laßt auch einhergehen die Seele des N. N., Sohnes des N. N., *mit euch im* Hause des Osiris, *damit er sehe gleich* wie ihr sehet, *damit er höre* gleich wie ihr höret,

damit er stehe gleich wie ihr stehet, damit er sitze gleich wie ihr sitzet!" und ein anderer Chor hatte geantwortet: „Nicht ist er abgewiesen, nicht ist er zurückgegangen, er schreitet einher gepriesen und er erscheint geliebt, er ist gerechtfertigt und sein Befehl ist vollbracht im Hause des Osiris." Jubelgesang erschallt zuletzt: „Gelobt seist Du, Osiris der Amente, weil Du bewilligt hast" u. s. w. Frappanter noch freilich für die bloße Umbildung längst vorhandenen Materials in kirchlichen Gebräuchen und Worten wirkt der Hinweis auf eine Stelle in den „Schutzflehenden" des Aeschylos:

„Ein Pfand des Gottes,
das sie schuldlos trug im
Schoß,
Zeugte den hehren Sohn sie,
Der endlos ewigen Zeiten
Heiland!

Sprache noch lateinisch un
waren Geistliche, die die
leiteten.

108. Verweltlichung. Da s
zwei neue Motive das ganze
ändern: einmal veranlaßte die
liche Darstellung des Heilande
der Geistlichkeit nicht ganz ge
war, die Lostrennung der Oster
vom eigentlichen Ritus, soda
zwar noch in der Kirche, doc
seits vom Gottesdienst stattfa
und zweitens hatte sich die de
Volkssprache langsam für d
rischen Gebrauch entwickelt.
Kirchenlied: „Christ ist erstan
das heute noch lebt und im „
auch außerhalb der Kirche un
lich bleiben wird, bedeutete
ersten großen Sieg deutscher
poesie über das mächtige Lat
tum und bereitete das Wid
vor: den Eintritt der Laien i
kirchliche Drama. Nun gin

Gebirgsorten blühen.
rungen, die mit groß-
onal und enormem
d unter Beteiligung
wohlhabendem Umge-
eranstalter und aller
en als Zuschauer statt-
ten oft drei bis sieben
n als richtige Volks-
t und wie einst die
ysien in Athen mit
wartet, mit Jubel ge-

tantismus. Wie stell-
efen kirchlich-religiösen
en die alten Histrionen,
Mimici von Beruf?
Genaues dahin über-
n, doch mit einer an
enzenden Wahrschein-
hmen, daß, wie in den
ehnten der berühmte
mer Christus-Mayr ein
sangesessener war, so
telalter die Passions-
eßlich von Dilettanten
urden. Die Schicksale
n waren indes ver-
ter den Karolingern
ieder so an Ansehn
ß sie bei keinem Fest,
n bei den Hochzeiten
r fehlen durften. Aber
n der fromme sächsische
ich II (1002—1024)
und Spielleute unbe-
nem Hochzeitsfest weg-
wurden sie vom Salier
(1106—1125) wieder
jenkt, und so weiter
erufen, bald in Acht
gethan. Sie werden
versucht haben, in die
ingen. Das beweist
ge des strengen Gerhof
rg über Entweihung
user durch Geistliche,
den spectacula thea-
ger, Weiber und Teufel
die Sache also selbst

besorgten. Wohl aber werden sie sich beim Karneval bemerkbar und unentbehrlich gemacht haben. Ueber ihre Leistungen, besonders ob sie dichterische Talente anzogen und zur Produktion ermunterten, ist nichts bekannt. Ganz schlecht können ihre Darbietungen nicht immer gewesen sein, weil ein so ernster Mann wie Thomas v. Aquino († 1274) sich zu ihren Gunsten vernehmen ließ: das Spiel sei „zum Lebensverkehr notwendig", und „zu den erlaubten Ergötzlichkeiten, die zur Erheiterung der Menschen dienen, gehören auch die Spiele der Histrionen". Dieser Duldung und Fürsprache stehen aber viele böse Vorwürfe gegenüber, z. B. daß die Künste der Jongleurs im wesentlichen nur auf unanständige Gebärden und schamlose Entblößung des Körpers hinausliefen, und Johann v. Salisbury († 1180) wird wohl Recht darin gehabt haben, daß „mit den griechisch-römischen Tragödien und Komödien die Kunst, sie darzustellen, von der Bühne verschwunden sei".

111. Hroswitha. Denn auch als Wissenschaft und Bildung in den Klöstern allmählich zunahmen, kam nirgend ein Einziger auf den Gedanken, daß des Terentius Afer erhaltene Komödien jemals für die Aufführung abgefaßt worden seien, ja eine Aufführung zum rechten Verständnis gebieterisch verlangten. Und als die gute Nonne Hroswitha von Gandersheim, durch den Heiden Terenz geärgert, um das Jahr 960 auf den Einfall kam, ihn durch bessere Leistungen zu überbieten und als Lektüre überflüssig zu machen, hatte sie sichtbarlich weder den Begriff einer Bühne noch den einer Komödie. Sie verwechselte, wie heute noch alle Dilettanten, „dramatisch" mit „dialogisiert", — ganz wie schon im 4. J[illegible]

hundert der „leidende Christus“ (Christos Paschon), nach Magnin ein aus sieben Euripideischen Tragödien von einem oder mehreren Verfassern, vielleicht vom heiligen Gregor v. Nazianz zurechtgezimmertes Passionsspiel, nirgend aufgeführt, ja wahrscheinlich nicht einmal öffentlich verlesen worden war.

112. Laiendrama und Mirakelspiele. Im eigentlichen Deutschland, wo nach den frühen Tagen des Hildebrandliedes und der Nibelungensage poetische Erfindung sich erst wieder im Anschluß an den französischen Minnesang geregt hatte, während von allen Künsten gerade die Schauspielkunst, die Gabe der Verstellung und körperliche Grazie verlangend, dem deutschen Naturell am entferntesten lag, wird man sicher gehen, bis zur Reformation das ganze Theaterwesen als in rohesten Anfängen und lediglich nachgeahmt

wechselt werden, aber sich ganz gewiß erst spät und als etwas Selbstständiges, das keineswegs auf die Person Christi allein angewiesen war, in Frankreich entwickelt hatten. Das Charakteristische an diesen Mysterien war es, daß ihre Bühne in einem Nebeneinander (auch Uebereinander) verschiedener Schauplätze bestand. Sie fing, sei es in geschlossenen Räumen oder im Freien, meistens links mit einem Gebäude von zwei Stockwerken an, deren unteres ein Paradies, deren oberes den Himmel darstellen sollte. Dann folgten die irdischen Tummelplätze der Spieler, rechts durch zwei Türme abgeschlossen, die den Wohnsitz des Teufels, die Hölle und Vorhölle enthielten. Vor dieser Zurichtung war ein gemeinsamer Sprechplatz, zuweilen erhöht wie das alte Logeion der Griechen und Pulpitum der Römer, und durch

ewisse andere Nachrichten, z. B.
der junge Lyonard (Leonhard),
deutscher Barbiergehilfe aus
in dem französischen „Mystère
. Barbe" die Heilige so wir=
voll spielte, daß viele vor
ung weinten und eine reiche
b ihn zum Erben einsetzte. Leider
: das Nebeneinander der Scene
vorteilhaft auf das Nachein=
der Vorgänge. Die Schau=
r stellten sich beim Beginn
Sache jeder an seinen Ort,
s nach Bedarf zum Sprechplatz
kehrten, sobald sie ihre Rolle
sagt hatten, in ihre Lücke zu=
Eine Entwicklung der Technik
nur in Dekoration und Ma=
nwesen, im Fliegen der Engel
Abfahren des Teufels, sonst
ein dramatischer Fortschritt
in den Mysterien nirgend zu
n, und wenn, wie schon er=
t, allmählich immer breitere
en aus dem Alltagsleben, zu=
burlesker Art eingewoben wur=
so war das viel eher ein
en des Niederganges, der aus=
derplatzenden Form.

5. Fastnachtspiele. Diese Ein=
ı lösten sich ab, machten sich
ändig, nahmen energisch die
ei des Laientums und sollten
durch die widersprechendsten
nisse gefördert, bald zum welt=
ı Drama, wie wir es heute
ehen, kräftig entwickeln. „Die
freudigkeit des Mittelalters,
Schaulust der großen Menge,"
Hagemann, „die ausgesprochene
denz der ganzen Zeit zur nie=
ten Komik sowohl als zur
nziösesten Didaktik feierte jetzt
größten Triumphe. Die beiden
fenden Kulturmächte des aus=
den Mittelalters, die Kirche
ihre scholastische Wissenschaft
die erwachende Volkstümlichkeit
ihrer Hinneigung zu rein *welt=*
n *Belustigungen schlugen auch*
in den Monsterdramen jener Pe=
riode ihre Schlachten. Mit diesen
grandiosesten Schaustellungen, die
die Welt je gesehen, die auch mit
den auf vier. Abende verteilten
Faust= und Nibelungenring=Aufffüh=
rungen unserer Tage nicht an=
nähernd verglichen werden können,
war der Höhepunkt erreicht, ja
eigentlich schon überschritten. In
dem Augenblick, da die Lust
an rein äußerm Gepränge den
innern Gehalt der Dichtung er=
drückte, da die Textworte selbst nur
als Mittel und allein der Glanz
der Inscenierung, die theatralische
Verkörperung als Zweck in Betracht
kam, da hatte der Verfall bereits
eingesetzt. Und nie hat die Kultur=
geschichte ein langsameres Werden,
nie ein so langes Verweilen auf
einem bestimmten Niveau, niemals
aber auch einen so rapiden Abstieg
erlebt, als in der Entwickelung des
geistlichen mitelalterlichen Dramas.
Wie in eine Versenkung ist es ver=
schwunden."

116. Renaissance. Die vorbe=
reitende Wendung des Geschmackes
war besonders durch das in Italien
wiederauflebende Studium der An=
tike beschleunigt worden, das, zu
den Quellen herabsteigend, in den
erhaltenen griechischen Kunstwerken
Leistungen erblicken lehrte, die alles
Lateinische weit überflügelten. Da=
her waren in Italien selbst die
Passions= und Mysterienspiele längst
schon in den Hintergrund getreten,
als die Reformation in Deutschland
einsetzte und die Gegenreformation
auch in den Katholizismus neu=
belebende ideale Keime hinein trug.

117. Umkehr. Beide, Katholizis=
mus und Protestantismus, waren
jetzt plötzlich gegen Kirchenspiele
aus triftigen Gründen: einmal weil
sie ganz ernstlich eine Profanation
heiliger Dinge nicht länger haben
wollten, und zweitens weil von Par=

teien und Gegenparteien diese religiösen Aufführungen zu wechselseitiger Befeindung und Herabsetzung mißbraucht worden waren. Das ganze Wesen hatte sich überlebt, es hatte seine Zeit gehabt und konnte sich gegen die Forderungen eines mehr modernen Geschmackes nicht halten. In Paris waren um 1542 die Mysterien schon so entartet gewesen, daß der Procureur général trotz der dazu von seiten des Königs erlangten Erlaubnis sich der Aufführung des „Mystère du vieux testament“ heftig widersetzte. Der Protest soll hervorgehoben haben, daß die Vorsteher dieses Theaters, „als ganz ungebildete und in ihrem Fach ununterrichtete Leute von niedrer Herkunft, bestehend aus einem Tischler, einem Gerichtsdiener, einem Tapezierer und einem Fischhändler, um die Aufführung des Mysteriums „des Actes des

allen protestantischen Ländern der Meinung der Kirche gemäß und ist nur in England von der katholischen Königin Marie, der Vorgängerin Elisabeths, wieder aufgehoben worden, in der Hoffnung, durch Kirchenspiele, durch Wirkung auf die Phantasie den Glauben zu kräftigen. Diesem Umstande haben wir es wohl zu danken, daß dort auch bei herumziehenden Truppen kirchliche Stoffe noch längere Zeit im Schwange blieben und der kleine William Shakespeare, zwischen die Knie seines Vaters geklemmt, im Rathaussaale von Stratford on Avon mit leuchtenden Augen seine ersten Theatereindrücke zu empfangen vermochte, um sie später in solchen Wendungen wie „er überherodes den Herodes“ widerklingen zu lassen. Auf dem Festland aber wie in England selbst nahm das weltliche Drama nun bald seinen unauf

d, doch der erste schlagende Beleg das eminente französische Ko- rientalent. Ein Schäfer, der die den eines französischen Tuch- rikanten hütet, hat sich ange- ‑nt, die Gegenstände seiner Ob- nicht bloß für sich zu scheren, dern auch zu schlachten und zu ten unter dem Vorgeben, sie n am Drehwurm gefallen. Seine ‑liche werden ruchbar und es mmt zur Klage. Der Schäfer nmt sich den schlauen Advokaten telin, der ihm anrät, vor Gericht hts zu sagen als „bäh!“. Der richtspräsident hält den Beklag- t infolgedessen für idiotisch, ohne rm, und spricht ihn frei. Da der glückliche Advokat nun s versprochene Geld, aber „bäh!“ t es ihm entgegen. Der Schäfer t seinen Anwalt überlistet. „Maître telin“ soll 1469 entstanden sein. n jene Zeit gab es in Frankreich ßer solchen „Farcen“ (spanisch arsas“, d. h. Füllsel, burleske nschübsel in kirchliche Dramen) ch noch „Soties“ und „Morali- s“, außerdem „Dits“, „Débuts“,)isputes“, „Dialogues“, „Ser- ons joyeux“, in denen die Schäden d Gebrechen des sozialen Körpers, er auch Gegenstände der hohen olitik witzig und schlagfertig be- ndelt wurden. Die Teilnahme n Theater in jeder Gestalt war idenschaftlich, sie bildete während es furchtbaren, mehr als hundert- ihrigen Krieges mit England, von en Tagen der Seeschlacht bei Sluys is zum Erscheinen der Jungfrau on Orléans und später den Trost er Gelehrten, den Lebensschmuck es niedern Volkes. Im (damals och deutschen) Metz hatte bereits .468 in dem „Mystère de St.)athérine“ ein junges Mädchen nicht, wie früher üblich, ein Mann) ie Hauptrolle gespielt; *aus dem* Jahre *1544 sind für die gleich*namige Aufführung in Valenciennes die Namen von fünf jungen Mädchen überliefert worden, — ein großer Fortschritt.

120. Deutschlands Zurückbleiben. Aber während alle Beobachter darin einig waren, die große Natürlichkeit selbst bei den wunderbarsten Geschehnissen an den französischen Aufführungen jeder Art, in Ansehung der Sprechweise, der Gestikulation und des Maschinenwesens zu rühmen, war die Unbehilflichkeit des gleichzeitigen deutschen Theaters noch so groß, daß den beiden neben dem Herrn gekreuzigten Schächern ihre Seelen als Bilder aus dem Munde hingen; die des Guten ergriff der Engel, mit der des Schlechten fuhr der Teufel ab. Feste, berühmte Brüderschaften wie in Frankreich gab es in Deutschland nicht, es tauchen nur von Zeit zu Zeit verschiedene Namen auf, so Heinrich Wirre in Köln um das Jahr 1565 mit einem Passionsspiel, und Balthasar Klein, der zwischen 1578 und 1584 in Augsburg, Nördlingen und sonstwo ein biblisches Drama vom Jonas aufführen wollte. Auch feststehende Theater für die Mysterienbühne, wie sie die „Confrères de la Passion“ im Pariser „Hôtel de Flandre“ kurz vor Entziehung ihrer Privilegien besessen hatten, waren bei uns unbekannt. Dagegen scheinen in gewissen Gegenden die Kirchen selbst immer noch haben herhalten zu müssen, wie z. B. erst 1598 die Passionsspiele im Berliner Dom von der Geistlichkeit endgültig untersagt wurden.

121. Moralitäten. Die Dinge dürften sich kaum verbessert haben, seit die Schauspielkunst in Deutschland mehr und mehr in die Hände der Schullehrer und Handwerker geriet. Als Entschuldigung für die *jedes innern dramatischen Lebens* entbehrenden Darbietungen sowie die

steife, hölzerne Wiedergabe dient die Thatsache einer nie vorhanden gewesenen Ueberlieferung. Gerade wir Deutschen hatten ganz von vorn im Theaterfach anzufangen und mußten abwarten, bis auswärts, in den günstiger gestellten romanischen Ländern Gutes entstanden war, das wir nachahmen konnten. Um so weniger sollte falscher patriotischer Stolz uns verführen, die nüchternen Schwänke eines Hans Sachs zu überschätzen. Sein „Heiß Eisen", das man der Kuriosität wegen zuweilen noch sieht, vermochte nur den allerprimitivsten Geschmack zu ergötzen und wird noch dazu, ganz wie Jakob Ayrers Geschichte von der „ehrlichen Bäckin mit ihren drei vermeintlichen Liebsten" (die alle drei in Getreidesäcke gebunden auf den Markt gebracht wurden), seine paar Körner groben Salzes mit Sicherheit uralten Atellanenmotiven ver-

griechisch-römischer Gesittung, der Mimus und die Atellane und blieben als Lokal- und Volksposse durch allen Wechsel der Zeiten lebendig. Die kirchlichen Spiele wurden besonders zum Fronleichnamsfest (am Donnerstag nach Trinitatis) mit großem Erfolg aufgeführt, zuerst in Kirchen, dann auch in Palästen und bei Umzügen auf beweglichen Bühnen (carros), die vielleicht den Ausdruck „Thespis-Karren" entstehn ließen, von dem das Altertum nichts wußte. Bald schieden sich Comedias divinas (Lebensgeschichten von Heiligen) und Autos sacramentales (religiöse Allegorien). Diese Allegorien blühten nicht nur, sie wucherten förmlich auch anderwärts und in rein weltlichen Darbietungen, in Gelegenheitsstücken zur Verherrlichung von Ereignissen oder Persönlichkeiten. Es war eine ewige Durcheinandermischung von Fides und Spes,

burgos ein Novellen=
s unter der Bezeichnung
" am bekanntesten ist,
ie ungeheures Aufsehen
n tieferen Einblick in die
Menschen und seinen kräf=
matischen Pulsschlag, als
moderneS Werk vorher
n hatte.
von Robert Prölß sehr
r dem Irrtum gewarnt
es Fruchtbare, Kraftvolle,
in jenen Zeiten entstand,
es der Beschäftigung mit
ı Litteratur allein zuzu=
Dieses Aufblühen der
t, die „Renaissance", war
: durch das Zusammen=
schiedener anderer Ur=
lich geworden und zwar
ben Ursachen, die auch
ıa entstehen ließen: der
Wohlhabenheit und Ver=
der Belebung der Phan=
unehmenden Handel und
Völker bei immer schärfer
zender nationaler Eigen=
der Uebersättigung mit
rchlichen Unterhaltungs=
: bisher für die Muße

erfunden, sondern von schwächeren
Vorgängern schon bearbeitet war
und jedenfalls mit seinen Wurzeln
ins Altertum zurückreicht. Der
Inhalt aber ist kurz folgender: Ein
Jüngling, Calisto, liebt die reiche
und vornehme Melibea und wird
von ihr zurückgewiesen. Sein schma=
rotzerischer Diener giebt ihm den
Rat, eine Unterhändlerin zu nehmen,
die ihrerseits große Schwierigkeiten
erhebt, um den jungen Mann der=
weil zu plündern. Doch kommt er
ans Ziel seiner Wünsche, da diese
Kupplerin (Celestina) das anfäng=
lich spröde Mädchen umzustimmen
weiß. Von Ehe ist keine Rede, Klein
neigt deshalb zur Ansicht, daß sich
hier der Geist des provençalischen
Sängertums bekunde, das in der
Ehe nur ein Hindernis für die Rein=
heit der Liebe sah; übrigens hatte
schon Seneca seinen Römern weis=
gemacht, daß es „unanständig sei,
seine Gattin zu lieben wie ein
Schätzchen". Dieser Teil des Wer=
kes hatte 20 Akte und 52 Verän=
derungen der Scene bedurft! Psy=
chologisch interessant war besonders
der Umschwung in den Gesinnungen

steht: der Aufbau ist fast unförmlich zu nennen und das Ende des Jünglings nicht tragisch nach unserm Sinn herausgearbeitet. Auch haben die oder der Verfasser sich wie gewisse „Moderne" unsrer Tage den Vorwurf gefallen lassen müssen, daß sie ganz ohne Ernst, mit dem Behagen eines Verbrauchten bei den schlüpfrigen Situationen allzu liebevoll verweilt hätten; wogegen Rojas Versicherung, er habe das Laster nur des abschreckenden Beispiels wegen mit dieser drastischen Wahrheit, Lebendigkeit und Ausführlichkeit geschildert, auch damals schon Glauben fand. Jedenfalls verrät die Darstellung eine genaue Kenntnis der menschlichen Natur, besonders in ihren Schwächen und Seichtheiten, und die Gabe der Nachahmung platter Alltäglichkeit in ungewöhnlichem Maß. Der

großen Schrittes vorwärts, nich[t] Italien, das in Harlekinaden un[d] langweiligen Allegorien befange[n] blieb, nicht Frankreich, wo bei alle[r] vorhandenen Begabung für die Ko[-]mödie und aller Kunstpflege vo[n] oben die antikisierende Klassik scho[n] früh in steifen Regelkram hinein[-]führte, sondern England war e[s] beschieden, mit ernst zu nehmende[n] Dramen von bedeutendem Inhal[t,] ausgereifter Form und langem Nach[-]hall zuerst in Europa auf dem Plat[z] zu sein.

Vielerlei war hier zusammenge[-]kommen, um nach dem Heimgan[g] der katholischen Marie (1558) de[r] Entwicklung der Laienkunst kräftige[n] Vorschub zu leisten. Elisabeth hat[te] ihre lange und glückliche Regierun[g] begonnen. Bei ihrem Antritt ze[r-]fiel nach Macaulay die englisch[e] Nation konfessionell in zwei de[...]

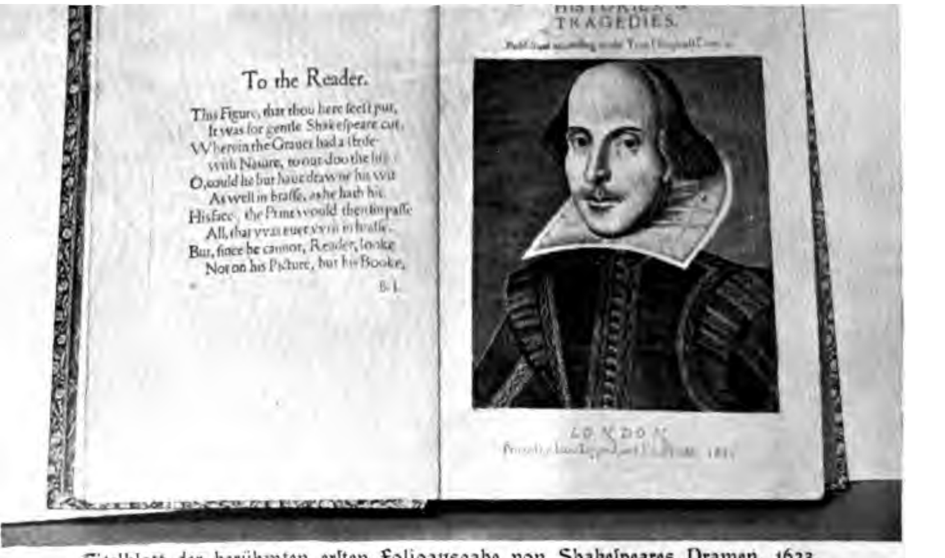
ne große geistige Regsamkeit bei
tig schwellendem Kraftgefühl und
lbstbewußtsein. Dies war der
eignetste Boden für Entstehung
nes weltlichen, von protestantischem
ist getragenen nationalen Dramas.
ährend die Fahrten kühner Männer,
e Abenteuer, die sie berichten konn-
n, die fremden farbigen Menschen,
e Schätze, die sie heimbrachten,
e Einbildungskraft beschäftigten
d reizten, schuf das bunte Durch-
nander des großstädtischen Lon-
ner Lebens mit all seinen Kon-
ikten und Wechselfällen ein weites
ld der Beobachtung, eine Schule
r Welt- und Menschenkenntnis
vergleichen. Zwar die Biblio-
eken blieben immer noch klein.
s Elisabeth ihre Erziehung em-
ng, war die italienische Sprache
e einzige, die in Dante, Petrarca,
occaccio, Ariost, Machiavelli eine
oderne Litteratur besaß. Chaucer
d Gower waren da, doch weder
s Montaigne „Essays", noch des
rvantes „Don Quixote" erschie-
n; das Deutschland der Refor-
ation vollends hatte außer Luthers
schreben noch nichts, gar nichts
rvorgebracht, was für fremde
ationen von Interesse hätte sein
nnen. Wollten Elisabeth oder Jo-
nna Grey über eine Komödie
chen, so mußten sie schlechterdings
erenz und Plautus lesen, und
enn beide gleich vielen andern
inen Engländerinnen damals La-
inisch fließend sprachen, so war
as nicht ein Zeichen ausbündiger
lelehrsamkeit, sondern es geschah,
eil sie nur die Wahl zwischen
assischer und gar keiner Bildung
ehabt hatten.

127. Shakespeare. Wenn trotz-
em der größte Dramatiker, den
ie Welt bisher sah, unter Elisabeths
egierung als Autodidakt, ganz
hne Griechisch und mit „Latin *but*
ittle" sich *auswachsen konnte, so*
ist das nur ein Beweis von vielen,
in welch einem hohen Grade das
wahre Genie des Unterrichts ent-
behren könne, und es macht nichts
aus, wenn einmal, im „Julius
Cäsar", diese Lücken peinlich zu
Tage treten. Im übrigen ist es
verkehrt, den großen Briten wie
einen erratischen Block, wie einen
Granitberg aus dem Boden über-
ragend hoch emporgetrieben zu em-
pfinden: er hatte nicht bloß Vor-
gänger, sondern auch Zeitgenossen
und Nachfolger, von denen ihm
einige an Begabung fast nahe kamen
und nur, durch ihren Unstern am
Ausreifen verhindert, in sicherer
plastischer Fertigkeit, in ethischem
Takt und gefestigter Lebensauf-
fassung weit hinter ihm zurückblei-
ben. Wir schätzen keinen von ihnen,
weil wir sie zu vernachlässigen ge-
wohnt sind, dagegen für Shake-
speares Stil durch unseren großen
nationalen Lehrer Lessing systema-
tisch und liebevoll erzogen wurden.

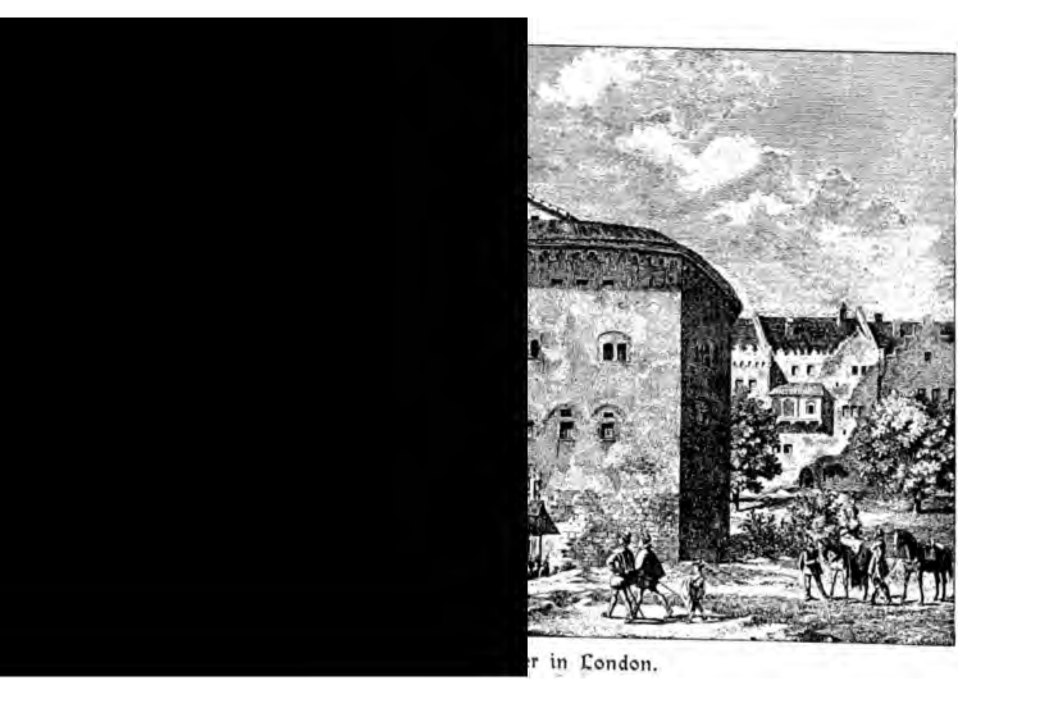
128. Shakespeares Rivalen.
Ueberraschend freilich bleibt's immer,
daß in weniger als dreißig Jahren,
nachdem eben noch die katholische
Marie das steife, leblose kirchliche
Drama zu galvanisieren versucht
und dann die gespreizte, gezierte,
leider von Elisabeth an ihren Höf-
lingen sehr ermunterte Süßlichkeit
des Euphuismus (nach Lylys be-
rüchtigtem Roman) wie eine Pest
den Geschmack der ganzen Nation
infiziert hatte, eine ganze Schar von
Dramatikern auftreten konnte, von
deren Schultern aus sich William
Shakespeare sofort auf die Zinne
zu schwingen vermochte. Marlowe
und Nash sind mit ihm in einem
Jahre geboren worden, Peel, Green,
Ben Jonson etwas älter, Massinger,
Beaumont und Fletcher etwas jünger
als Shakespeare. Marlowe, dem
wir den „Blankvers" und die erste
Bearbeitung der deutschen Faustsage

(mit dem wichtigen Einführungs-monolog) verdanken, endete 1593, kaum ein Jahr später als Green, beide nach dem ausschweifenden und lästerlichen Leben von Kraft-Genies, jener erstochen in einem Wirtshauszank, dieser an den Folgen seiner Unmäßigkeit, ohne daß sie durch ihre Entwickelung hätten zeigen können, was eigentlich in ihnen steckte. Green verdanken wir das erste und zugleich eines der wichtigsten Zeugnisse dafür, daß Shakespeare Schauspieler und wirklicher Verfasser der unter seinem Namen gehenden Stücke war, in dem berühmten kleinen Pamphlet, das er kurz vor seinem Tode, von Gram, Neid und Reue gefoltert, verfaßte: „Einen Groschen wert Verstand erkauft mit einer Million Gewissensbisse" (a groatworth of wit bought with a million of repentance). Hier beschwört, im August 1592, der völlig herunter-

deutet nicht bloß in seinen Anspi lungen „Shake-scene" und „Tige herz" (eine Stelle im damals ju erschienenen Heinrich VI laute „O Tigerherz, gehüllt in eines Weib Haut") unzweideutig auf Shak speare hin; es beweist nicht nu daß Shakespeare zugleich Dichter un Schauspieler war, weil der gan Ausfall einem Schauspieler gil es bedeutet auch in seiner verste ten Anklage litterarischen Diebstahl daß der Pamphletist mit einem a deren Freunde zusammen die Vo lage geliefert hatte, die Shakespea zu einem seiner ersten großen E folge verhelfen sollte. Aber die A klage selbst war nicht „fair", un Chettle, der sie druckte und verlegt hat sich später entschuldigt. Den es war in London, ganz wie i alten Athen, durchaus üblich, älte Stücke neu zu fassonieren (so w Euripides die „Medea" seines Vo gängers). Autorenrechte gab es i



Titelblatt der berühmten ersten Folioausgabe von Shakespeares Dramen, 1623.
Eines der wenigen Exemplare dieser Ausgabe wurde im Juli 1901 auf einer Londoner Auktion für 34,400 Mark versteigert.



r in London.

ber fallen. Ueber Ben Jonsons
lehrte Plagiate urteilte Dryden:
r hat seine Plünderung so offen-
ndig betrieben, weil er augen-
einlich keine Furcht hegt, vom
esetz betroffen zu werden. Er
acht seinen Einfall in einen Schrift-
ller, wie ein König in eine Pro-
nz, und was bei anderen Dichtern
iebstahl sein würde, ist bei ihm
r Sieg." Gerade so hat Heine
seiner „Lorelei" ein Brentanosches
edicht überarbeitet, das wir heute
r nicht mehr kennen, während um-
kehrt Wagner, dem Goethe seinen
Faust" erzählt hatte und der nun
igs die „Kindesmörderin", eine
dliche Ausschlachtung der Gret-
entragödie, verbrach, nur zu bald
rdienter Vergessenheit anheimfiel.

130. Shakespeares Truppe. Das
te feste Haus, das in der Elisa-
thanischen Zeit erwähnt wird, das
lackfriarstheater, war 1576 eröffnet
orden, die Schauspieltruppen aber
urden schnell so zahlreich, daß fast
der große Lord seine eigenen Leute
mit unter dem „Gesinde" hielt.
ies war an und für sich kein Fehler,
nn wie das Theater seine Freunde,
atte es auch seine Feinde. Die
fkommenden Puritaner, den ehr-
ürdigen Geistlichen John Stock-
ood voran, eiferten gegen den
euen Unfug. Weil ganze Menschen-
engen den Spielhäusern zuström-
n, statt — wie es sich nach seiner
einung gehörte — sich von ihm
der Kirche schelten zu lassen,
annte er die Theater „ein beständ-
iges Denkmal für Londons Ver-
hwendung und Thorheit". Ge-
schickt wußte er die Not der Zeit
ür seine Pläne dialektisch zu ver-
erten, und wie in den ersten rö-
mischen Anfängen Livius die Pest
s Theatermutter erwähnt hatte,
o wurde sie in London, wo sie all-
ährlich wütete, in umgekehrter Weise
verantwortlich gemacht. „Die Ursache der Pest ist die Sünde, und die Ursache der Sünde sind die Schauspiele; daher sind die Schauspiele die Ursache der Pest."

131. Die Pest als Theaterkind. Dieser bakteriologisch nicht ganz einwandfreie Schluß fand gleichwohl die herzliche Zustimmung des Magistrates von London. In einem sehr gelehrten Aktenstück versicherte jene Körperschaft, daß „während der Pest zu spielen Ansteckung verbreite und daß außer der Pest zu spielen die Pest erzeuge". Daher sollten sämtliche Londoner Bühnentruppen — mit Ausnahme derjenigen, die in Ihrer Majestät Diensten stand — nur dann Erlaubnis zum Spiel haben, wenn „die Stadt gesund" sei, d. h. dreimal hintereinander nicht mehr als 50 Menschen in der Woche gestorben wären.

132. Das rechte Themseufer. Es war ein Schlag ins Wasser: die Spielhäuser wurden nun an den Außenrand der Stadt verlegt, wo der Magistrat nichts mehr zu sagen hatte und sich in der Nähe des scharf duftenden Bärenzwingers bald ein halbes Dutzend von ihnen erhob. Daher die große Menge von Reitpferden und Kähnen, die in London zum Theaterbesuch erforderlich war. Die Schauspieler aber suchten fortan den Dienst großer Herren geflissentlich, um sich durch Wappen und Livree ihrer Patrone gegen die Väter der Stadt zu schützen. Die Mitglieder der Blackfriarstruppe und Shakespeare selbst führten als „Her Majesty's servants" scharlachfarbene Mäntel mit Sammetaufschlägen, und in diesem Kostüm ist der Dichter noch 1603 beim Einzuge König Jakobs im Gefolge mitgeritten.

133. Die Puritaner. Fragt man sich, was die eigentlichen Beweggründe *jener Religions*gemeinschaft *waren, die bald* in schneidendem *Gegensatz* zu besseren Zeiten

dem Tag der Entspannung, der Fröhlichkeit und des Naturgenusses, dem englischen Sonntag, jene bleierne Langeweile und damit jenes Uebermaß stumpfsinnigen Alkoholdusels verlieh, das heut noch auf ihm lastet, der englischen Moral aber für alle Zeiten das Brandmal des „cant" aufzudrücken verstand, so finden wir folgendes: das Puritanertum war die Sammlung der Engländer ohne Phantasie. Solche Phantasielose können sich vor allem eines niemals vorstellen: daß andere Menschen Phantasie und, diese zu nähren, bestimmte Bedürfnisse haben. Da sie selber nichts Künstlerisches und Poetisches begreifen, halten sie die Kunst teils für Zeitvergeudung, teils für noch Schlimmeres. Haben sie einen Einzelnen in der Gewalt, so wird dieser Einzelne von ihnen majorisiert, eingezwängt, gestraft, schlecht gemacht, bis er sich selbst übergelaufen, und er hat in Malvolio das Porträt eines Puritaners gezeichnet, das uns, obschon es in manchen Zügen treu genug gewesen sein mag, doch wie eine Karikatur anmutet. Als er nach London kam, war aber die ganze Feindschaft erst in ihren Anfängen.

134. Das Globetheater, von dem dieses Buch eine Abbildung bringt und das außer dem Blackfriarstheater den königlichen Schauspielern als Eigentum gehörte, lag jenem gegenüber mit fünf oder sechs anderen („the Hope", „the Rose", „the Swan") am Südufer der Themse, in Southwark, da wo jetzt die berühmte Porterbrauerei von Barclay und Perkins zu finden ist. Es war ein sogenanntes „öffentliches Theater", etwa was wir unter „Sommertheater" verstehen. Die „Privattheater", obschon ganz wie die anderen für Eintrittsgeld zu

sich eine sehr bittere Anspielung auf diesen Globusträger gelegentlich der Konkurrenz, die eine Truppe von Chorknaben aus der königlichen Kapelle („kleine Nestlinge, die immer über das Gespräch hinausschreien und höchst grausam dafür beklatscht werden") im „Blackfriarstheater" der Truppe des Dichters gemacht hatte:

Hamlet:

Trugen die Kinder den Sieg davon?

Rosenkranz:

Allerdings, gnädiger Herr, den Herkules und seine Last obendrein.

Denn damals wurde Shakespeare bereits in dreifacher Gestalt von solcher Konkurrenz geschädigt: als Schauspieler, als Aktionär (diese erhielten die Hälfte aller Einnahmen vorweg) und als Dichter — wenn auch in der letzten Gestalt am wenigsten. Die Honorare waren kläglich, der Autor erhielt für sein Stück etwa so viel, wie damals die Hosen eines Schauspielers kosteten, der den König gab, d. h. 5—6 Pfund, und Henslowe verzeichnete gelegentlich in seinem Tagebuch, daß er im Mai 1602 für Rechnung seiner Truppe fünf Pfund für ein Drama, genannt „Caesars Fall", an die Dichter Munday, Drayton, Webster, Middleton und einige andere (!!) bezahlt habe.

135. Spielzeit. Meist fing die Vorstellung um 3 Uhr nachmittags an, damit bei der kärglichen Beleuchtung und der großen Unsicherheit der Straßen jedermann vor Nacht zu Hause sein könnte. Gespielt aber wurde jeden Tag, in der Elisabethanischen Zeit auch Sonntags, denn diesen Tag liebte die Königin selbst mit einer Komödie — natürlich at home — zu beschließen.

136. Publikum und Preise. Nur die Bühne des Globetheaters und die königlichen Seitenlogen waren gedeckt, der Hof („Yard", „Pit" oder Parterre) hatte ganz freien Himmel über sich, und hier, bei Regen und Sonnenschein, tummelte sich die Hauptmasse der „Gründlinge", die über das Schicksal der Stücke entschieden, rauchend, Nüsse knackend, Orangen und Aepfel schälend, auch Bier trinkend und Karten spielend, zischend und werfend im Fall übler Laune, für den Preis von 2 Pence. Noch billiger war die Galerie, „der Olymp", wo sich für einen Penny das auserwählteste Bummlerpublikum vereinigte. Für 1—2 Schillinge war eine Loge zu haben, und reiche Gönner mieteten eine solche „box" für das ganze Jahr. Hier werden wohl hauptsächlich die Bürgerfrauen untergebracht worden sein, denn „Ladies" (Gattinnen des hohen Adels) gingen um jene Zeit nicht in öffentliche Theater, außer selten und maskiert. Kein Mangel war natürlich an galanten Damen. Die Stutzer ihrerseits saßen auf der mit Binsen ausgelegten Bühne selbst, lagen auch wohl da herum, fein geputzt und kunstvoll (es gab Lehrer und Professoren dafür) aus ihren „Schnepfenköpfen" paffend, in der Hand ihre Täfelchen („my tables!" heißt es im „Hamlet"), auf denen sie sich die Witzworte merkten, die sie zu kolportieren gedachten. Erst 1713, um, wie es im „Guardian" heißt, „die Unordnung zu verhüten, die das unmanierlichste Geschlecht junger Männer, das jemals in einem Zeitalter gesehen wurde, häufig anstiftet", wurde diese Sitte, die jeunesse dorée in solcher Nähe zu dulden, abgeschafft, da jedenfalls in dem Maß, als das weibliche Personal *zunahm, auch* die Unregel*mäßigkeiten und* Störungen an*wuchsen. Unter* Jakob I konnte

Julie zuweilen nicht auftreten, weil sie noch unrasiert war; unter der Restauration (1660) spielten die Schauspielerinnen schon viel öfter in Hosenrollen.

137. Die Bretter, die die Welt bedeuten, aber waren nicht, was wir heute darunter verstehen: das Podium, sondern diese Bretter hingen am Hintergrund oder vorn seitlich mit Aufschriften, die den Wechsel der Scene verkündeten. Auf der einen Seite des Brettes stand „Venedig", auf der andern etwa „Cypern", wenn „Othello" gegeben wurde, und die Phantasie der Zuschauer war noch so willig und rege, daß ein paar Schritte über die Bühne eine ganze Reise markierten. „So, jetzt sind wir vor der Stadt, . . was sagen Sie nun?" Eine balkonartige Vorrichtung gab es im Hintergrund für Belagerungen, wenn die Bürger „auf den Türmen" erschie- Item: vier Röcke für Herodes, ein grüner Mantel für Marianne, ein Leibchen für Eva, ein Anzug für den Geist und drei Hüte für die spanischen Dons."

138. Der Jig. War die Vorstellung beendigt, der Epilog verschwunden, so folgte noch ein Quodlibet von Rede, Gesang und Tanz, der sogenannte „Jig", bei dem die Clowns ihr Talent für groteske Komik, anzügliche Verse und Improvisation entfalten konnten. Zum Schluß knieten alle Mitwirkenden am Rand der Bühne nieder und sprachen ein Gebet für die Königin.

139. Shakespeares Laufbahn. So etwa waren die Theaterverhältnisse beschaffen, in denen der junge William Shakespeare sein Glück machen sollte. Wir wissen nicht ganz genau, wann er nach London kam, und gar nicht, ob er sich von vornherein mit der Absicht

:indrücke beziehen, vielleicht
amlets Reminiscenzen an
as der Mode gekommene
as „caviare to the gene-
vesen war.
Die Gattin. Als Achtzehn-
ganz übereilt mit einem
:ren Landmädchen verhei-
nach frühem Verlust seines
renen Hamnet war Shake-
585 Vater von Zwillingen
t, während gleichzeitig der
d seines Hauses in die Brüche
b diese böse Konjunktur,
Feindschaft des Sir Lucy,
jungen Mann wegen Wild-
strafen ließ, oder das ganz
thische Verhältnis des Dich-
seiner Frau, die ihm für
e Dramen zur Schilderung
Glückes und Friedens
varmen Ton mit auf die
ib, den Ernüchterten auf
straße trieben, ist ungewiß.
ls, obschon er die Heimat
Wiederherstellung des väter-
ufes nie aus den Augen
hatte er nicht die mindeste
t nach der Gattin und zog
endgültigem Abbruch seines
r Aufenthaltes in Stratford
in.
Shakespeare als Pferde-
Es wird nun kein bloßer
wesen sein, wenn der Name
Burbadge in Shakespeares
ie Rolle spielt. Denn dessen
ames Burbadge war 1576
uer jenes schon erwähnten
ondoner Theaters gewesen
e vorher in der Nähe von
d, wo die Reisenden aus
ten einrückten, einen Miet-
erhalten. Die Vermutung
e, daß der junge William
ten Gaul einstellend und
d mit dem alten Burbadge
chaft schloß und dieser für
eweckten muntern *Burschen*
e *Verwendung hatte: den*
seinen Herren, die sein Theater be-
suchten, die Pferde zu versorgen.
Eine andere Tradition, daß Shake-
speare seine Laufbahn als Gehilfe
des Regisseurs begonnen habe, um
den Schauspielern das Signal zum
Erscheinen auf der Bühne zu geben,
steht damit nicht im Widerspruch;
es mag jenes die erste, dieses die
zweite Sprosse der Leiter gewesen
sein.

Ein großer Schauspieler ist Shake-
speare freilich nie geworden; er,
wenn Richard Burbadge den Hamlet
gab, spielte den „Geist" und ähn-
liche „zweite" Rollen. Aber beliebt
war er schnell, wegen seines ge-
fälligen Wesens, seiner guten Sitten,
seiner ausgezeichneten Einfälle.

142. Die Anfangsstücke, die,
obschon nicht von seiner Erfindung,
doch „die Löwenklaue" deutlich ver-
rieten, waren „Titus Andronicus"
und „Heinrich VI". Es folgte
„Verlorene Liebesmüh", worin der
Dichter, bei noch sehr schablonen-
mäßigem Aufbau, doch mit glück-
lichstem Humor den gezierten „Eu-
phuismus" verspottet, und „Ende
gut, alles gut" (später noch einmal
von ihm überarbeitet). Da man in
jenen Tagen aber zwischen einem
„Komödienschreiber" (playwright)
und einem Dichter scharf unterschied,
so mag vielleicht hierin die Nicht-
achtung liegen, die Shakespeare für
den Text seiner Dramen an den
Tag legte. Ben Jonson machte
ihm einen Vorwurf daraus, daß er
niemals eine Zeile, die er hinge-
schrieben, wieder ausgestrichen habe,
und wenn auch das Verlangen:
Shakespeare hätte von dem Abdruck
seiner Werke Korrektur lesen sollen,
unmöglich ist, — denn sämtliche
Quartausgaben beruhten auf Pira-
terie, auf bloßer Buchhändlerspeku-
lation entweder durch ungesetzliches
Ausleihen der Rollen oder heim-
liches Nachschreiben im Theater, die

große Folioausgabe aber erschien sieben Jahre nach seinem Tode, — so hat er selbst doch bei Lebzeiten nie den geringsten Versuch gemacht, den Wortlaut seiner kostbarsten Schöpfungen durch den Druck festzuhalten. Nachdem er seinen Ruf auch als „Poet" durch die beiden Gedichte „Lucretia" und „Venus und Adonis" (von den anonym erschienenen Sonnetten abgesehen) etabliert hatte, ist er nach Stratford zurückgeritten, ohne sich ferner um seine dramatischen Handschriften zu kümmern.

143. Der „playwright". War dies nur Loyalität, hervorgegangen aus der Anschauung, daß Texte zum Theaterinventar und nicht in die Oeffentlichkeit gehörten, sodaß er den Mut eines Ben Jonson nicht fand, unter allgemeinem Spott und Angriff diesem Herkommen zu trotzen? Oder war es jene Gleichgültigkeit, und Bestes, was er im Drama gab, nicht einmal hoffen durfte, Ruhm zu gewinnen, im Gesinde zuerst von Lord Leicester, dann der Königin aufwarten und Livree tragen!! Die paar Aristokraten, die ihn verstanden und gefördert hatten, Essex und Southampton, sah er hingerichtet und eingekerkert; Verrat und Undank von Freunden, Kollegen, Publikum thaten ein übriges, bis ihm eines Tages die Seele in Bitterkeit schwoll und, nachdem er sich in seinen Tragödien ausgetobt hatte, jene Gleichgültigkeit sich seiner bemächtigte, wie sie allen Menschen eignet, die überwunden haben. Würde es nicht begreiflich gewesen sein, wenn er auf seinem Heimritt nach Stratford on Avon sich sagte: „Frei und groß wolltet ihr mich nicht werden lassen; mich unfrei und klein zu machen, das vermögt ihr nicht. Ich biet euch keine Handhaben dazu,

: eine reiche schmelzende Lyrik,
ibermütige Schelmerei voller
und toller Sprünge, ein
stisches Talent sondergleichen
e Schaffung einer besonderen
asiewelt, in der sich die Ge=
: seiner Laune tummeln, um
urch ihre meisterhaft erlausch=
enschlichen Aeußerungen doch
erbrochen das Gefühl der
ät und Lebenstreue zu geben.

**). Zeitfolge der weiteren
en.** Es schließen sich an den
ternachtstraum „Romeo und
', der erste, noch jugendlich
ende Griff nach einem tra=
Stoff, dann die Königs=
n „Richard II", „Richard III"
King John". Es folgen „der
spenstigen Zähmung" und
aufmann von Venedig", dann
) mit völlig ausgereiftem
r, von Genialität nach jeder
ng hin überschäumend, „Hein=
V", erster und zweiter Teil:
„Heinrich V", „die lustigen
r von Windsor", „Viel Lärm
ichts", „Wie es Euch gefällt"
Was Ihr wollt". Nun kommt
mschlag: die Sonnette er=
n, tiefstes Seelenleid ver=
ıd; der Dichter wird ernst.
ıs Cäsar" (1601) bildet den
gang zum „Hamlet", der Tra=
des geistvollen Menschen,
ngt und majorisiert von einer
en Umgebung, des Reinen,
f einen Hieb mit der ganzen
it dieser Welt Bekanntschaft
; Shakespeare steht auf seiner
„Maß für Maß", „Macbeth",
llo", „König Lear", „Anto=
und Kleopatra" zehren alle
em immer tiefer eindringen=
tudium über das Verhältnis
ut und Böse in der Men=
ust. „Troilus und Cressida",
lanus", „Timon von Athen"
an dem von jeher aristo=
mpfindenden Dichter einen gesteigerten Widerwillen gegen die blöde Menge, seinen inneren Zorn über Weibertrug und Publikumsdummheit, zuletzt die aufkeimende Neigung zu Menschenhaß und Weltflucht.

146. Letzte Stücke. Da tritt, nachdem das Aeußerste gesagt worden, eine gewisse Beruhigung ein. „Perikles", „Heinrich VIII", „Cymbeline", „Wintermärchen", „Sturm" (1613) wollen keine Probleme mehr lösen; es sind Aeußerungen der alten Lust am Fabulieren, in klarer herbstlicher Stimmung. Im „Wintermärchen" trällert der sorglos-glückliche Schelm Autolykus — eines von Shakespeares Menschheitsidealen — sein Lied; dann wirft im „Sturm" Prosspero „seinen Zauberstab für immer ins Meer". Gar nichts mehr wird unternommen, kein Stoff hat Interesse. Der Dichter schwingt sich auf sein Pferd, reitet ein in das schmutzige Typhusnest Stratford on Avon und okuliert die Bäume seines Gartens, in tiefes Sinnen verloren, nicht unglücklich und nicht heiter. Selbst dort nehmen ihn die Spießbürger nicht für voll, und obschon er jetzt auch an Grundbesitz und Vermögen der reichste Mann der Stadt ist, wird ihm in der Zeit, die er noch lebt, kein einziges Kommunal- oder Ehrenamt übertragen.

147. Die „dark lady". Wundervoll ist es, an der Hand eines so klugen und unterrichteten Führers wie Georg Brandes diesem Entwickelungsgang eines Genius nachzuspüren. Wie wir da die Kräfte wachsen sehen, bis die ersten kühnen Griffe gelingen! Wie dann im Dichter der Wunsch entsteht, den Gewaltigen dieser Erde ins Herz zu blicken, das Geheimnis der Kämpfe um die Macht zu erraten; *im Prinzen Heinrich ein Jugendideal aufzustellen* und bald einen

Nationalhelden. Wie in dieser Zeit, in zunehmender Berührung mit Londons feiner Welt, die jungen Mädchen alle so schlagfertig, so elastisch, so mutwillig und doch im Innersten so rein und so gediegen sind, all die bezaubernden Beatricen und Rosalinden, die Porzia im „Kaufmann von Venedig“ und Viola, das Juwel ihres Geschlechtes! Gleich darauf bezieht sich der Himmel, der Horizont verfinstert sich. Was ist die Ursache? Ein schönes Weib von ganz anderer Beschaffenheit, Mary Fitton, Hofdame Ihrer Majestät, das Urbild von Kleopatra, die „dunkle Dame“ der Sonette, ist in Shakespeares Leben aufgetaucht. Ihre Gunst der Lohn für des Dichters „gentleness“; denn sein Umgang muß in jener Zeit zu den höchsten Genüssen für Leute von Geist und Geschmack gehört haben. Aber sie betrügt ihn und mit wem? Mit vor uns aus. Vergebens; eine dauernde Verstimmung bleibt zurück und wie dicke Lava ergießt sich nun, aus so viel dunkeln Quellen gespeist, seine Dramatik in den erschütterndsten Tragödien, die der Welt bisher geschenkt wurden.

148. Ein Theaterbrand. Kann ihm wirklich der Abschied im Jahre 1613, als er sein Rößlein satteln ließ, besonders schwer gefallen sein? Wir zweifeln. Niemand bemerkte jenes Scheiden. Shakespeare war in seinem England, dessen Ruhm und größten Stolz er heute bildet, so gut wie unbekannt; in zeitgenössischen Briefen wird sein Name kaum erwähnt. Keine Deputation versuchte ihn zurückzuhalten, keine Feier ward ihm zu Ehren veranstaltet; niemand gab ihm das Geleite. In der Gunst des Haufens aber hatten ihn Beaumont und Fletcher längst überstrahlt. Wie zur Strafe verbrannte im selben Jahre

imans, dankbar zu bleiben.
iden waren jahrelang un-
liche Gefährten in der be-
t Taverne zur „Mermaid“,
den unaufhörlichen Wit-
der unbeholfene, doch nach-
e Jonson dem flinkeren und
tigen Shakespeare gegen-
ft mit einer schwerfälligen
en Galeone vor einem eng-
Schnellsegler, einem dicken
t im Kampf mit einem
n Hecht verglichen wurde.
s Gelehrsamkeit verführte
zu, einen sehr ähnlichen
zu machen, wie ihn neuer-
Gerhart Hauptmann in
n Geyer“ beging: mit un-
m Fleiß gerade das an
„Sejan“ herauszuarbeiten,
n von britischen Zuständen
ied. Er beherrschte das
sche „Milieu“ vollkommen
dert Einzelzügen, verstand
cht, es der modernen An-
gsweise anzunähern. Skla-
ieß er textlich überlieferte
ndungen wiederholen, statt
die Personen hätten eng-
sdrücken sollen. So wirken
Römerstücke tot, während
peare trotz manches Schnitzers,
n Jonson vermieden haben
gerade das am meisten Rö-
prächtig wiederaufleben ließ.
eginn des „Julius Cäsar“
die Tribunen das Volk
Wegen Uebertretung eines
er Polizeiverbotes! Gerade
storische Fehler verrät hier
ößeren Künstler. Dagegen
d Jonson um so besser, in
ondoner Alltagswelt hinein-
n und sich mit derbem Hu-
ine Typen herauszugreifen,
ermann wiedererkannte und
„Every man in his
r“ steht reichlich so hoch wie
großen Nebenbuhlers „Lu-
Weiber von Windsor“, dem
einzigen — freilich, wie man sagt, auf Wunsch der Königin in vierzehn Tagen hingeworfenen — Lustspiel Shakespeares, das nicht in der sonst von ihm benützten Phantasiewelt spielt.

150. Die große Folioausgabe. Was Jonsons Verdienst um die Ausgabe betrifft, die zwei frühere Kollegen und Freunde, Heminge und Condell, im Jahre 1623 von Shakespeares Dramen veranstalteten, so wirkt das Bild zwar, das diese Ausgabe schmücken sollte, fast wie ein Hohn in seiner abstoßenden Häßlichkeit. Wahrscheinlich stellt es Shakespeare in einer komischen Rolle vor, als Knowell in dem erwähnten Jonsonschen Stück, und man wird besser thun, sich künftig an die Porträtbüste zu halten, die wenige Jahre nach des Dichters Tode von dessen eigenen Angehörigen in der Stratforder Kirche aufgestellt wurde. Dafür ist von unanfechtbarer und auch noch niemals angefochtener Glaubwürdigkeit, ja für jeden echten Freund der Wahrheit und des Genius von unschätzbarem Wert die Aussage Jonsons in dem Widmungsgedicht:

„Sweet swan of Avon, what
a sight it were,
To see thee in our waters yet
appear“ usw.

Es liegt nicht der Schatten eines Grundes vor, weshalb Jonson und noch dazu im Verein mit anderen verständigen Männern, ein Werk der Pietät durch eine vollkommen blödsinnige Lüge hätte entstellen sollen. Die Begeisterung, die aus jenen Zeilen spricht, ist ehrlich, wenn jemals etwas ehrlich war: sie gilt dem Schauspieler und Dramendichter William Shakespeare aus Stratford, dem „Schwan von *Avon*“, *der zeitweilig* auch die *Wasser der Themse* geziert hatte.

Ehe dieses Dokument nicht bis zur Evidenz widerlegt und vernichtet worden ist, kann es nur ein Beweis von Uebereilung genannt werden, Shakespeares Dramen einem andern Urheber zuschreiben zu wollen.

151. Der puritanische Sieg. Vom Herbst 1592 bis Sommer 1593 waren schon einmal in London der Pest wegen sämtliche Theater geschlossen gewesen; diese glückliche Zeit konnten die Frommen, die „saints" nicht vergessen, und all ihr Sinnen und Trachten blieb darauf gerichtet, solchen Zustand in England zu einem dauernden zu machen. In den Provinzen blieben sie früh schon erfolgreich, und als der London-müde Pilger nach Stratford heimkehrte, begrüßte ihn dort bereits der aus dem Jahre 1602 vom Stadtrat herrührende Beschluß, daß in der Gildehall

Phantasie und ihrem banausische
Unverstand für alles, was Kun
hieß, noch einen stichhaltigen Grun
die Theater zu hassen? Nicht, wen
man auf die Stücke eines Shak
speare hinsah. Aber erstens ve
loren diese schnell an Anziehung
kraft, zweitens waren die Läst
rungen, das anstößige Leben solch
Dichter wie Green und Marlo
noch in frischer Erinnerung, währen
Fletcher, Beaumont und ande
Dramatiker sich keineswegs bemüh
ten, eine hygienische Moral i
Sinne Shakespeares walten
lassen, und drittens hatte sich vo
Puritanismus bald ein radikal
Flügel abgetrennt, die sogenannt
Independenten, die überhaupt n
noch Bibelstellen als das einzi
Regulativ alles menschlichen Ve
kehrs und Treibens ansahen un
geführt von Oliver Cromwell, i
Bürgerkrieg gegen Karl I nic

d das Publikum, vor
Jugend, läßt sich nicht
So begann auch in Eng-
turnotwendige Reaktion,
utes Bekennen und zur
n religiösen Wandels
emlich sichres Merkmal
racht und heimliche Sün-
Wie jede Obrigkeit, die
nimmt, als sie vermag,
Independenten weniger
ls sie hätten erreichen
Sie hätten Schicklichkeit
lichen Anstand erreichen
er während sie ein Volk
its" erzielen wollten,
eine Nation von Spöttern.
ückschläge. Jetzt sind wir
erten Phase dieser Ent-
n Wellenlinien angelangt.
war die Zügellosigkeit
berkeit der altrömischen
t unter den Kaisern ge-
zweite war die Feind-
Kirche mit dem endlich
ten Schluß der Theater
hundert; die dritte sehen
Renaissance mit ihrem
des Sinnenlebens und
; die vierte bildet der
mus mit dem erneuten
er Theater in England.
wir nun noch eine fünfte
e, so werden wir eine
rsicht über dieses ästhe-
lenspiel erhalten und ge-
genössische Erscheinungen
Ursachen besser verstehn
. Als fünfte kam, sobald
che Herrschaft der Inde-
gebrochen war und die
eimkehrten: ein Aufjauch-
ig verhaltenen und nieder-
Lust, eine Leichtfertigkeit
, eine Wildheit der Aus-
und eine Lüderlichkeit
, die fast an die römische
hätten gemahnen können,
nicht vielmehr in *einem*
nden und Ueberschuß an
Kräften hegenden Volkstum ledig-
lich als natürliche Rückwirkung, als
eine Schadloshaltung für ange-
thanen Zwang, für knirschend er-
tragene Herrschaft einer Schein-
moral, die schließlich auch jede wirk-
liche Sittenstrenge um allen Respekt
gebracht hatte, aufgefaßt werden
müßten. Denn leider hatten die
Cromwellianer sich nicht begnügt,
nur dem Schauspiel ein Ende zu
machen; sie hatten das ganze
„lustige Alt-England" totgeschlagen,
hatten den Tanz unter dem Mai-
baum als Teufelswerk verboten,
hatten all die hundert andern harm-
losen Volksbelustigungen abgeschafft,
die der Unbändigkeit kraftvoller
Jugend zum Ventil dienen konnten,
bis zuletzt auf Galanterie — ganz
wie im „Mikado" auf bloßen „flirt"
— Todesstrafe stand! Niemals ist
ein so systematischer, planvoller An-
griff unternommen worden, dem
Menschen seine eigne Natur zu ver-
ekeln, und daß der Umschwung zur
Sittenlosigkeit unter Karl II eine
fast mathematische Notwendigkeit
war, beweisen zwei weitere Bei-
spiele aus der Geschichte: die Orgien
unter dem französischen Prinzregen-
ten Philipp und der Freudentaumel
unter dem Pariser Direktorium.
Als Ludwig XIV auf seine alten
Tage fromm geworden war und
sicher bitterlich bereute, den „Tar-
tuffe" jemals freigegeben zu haben,
fingen seine losesten Generale an,
täglich die Messe zu besuchen und
gelehrte Beichtväter eifrig um ihre
Seelenheil zu konsultieren, lediglich
weil das der sicherste Weg zu Be-
förderung und Einfluß war. Aber
der greise Sonnenkönig hatte kaum
seine Augen geschlossen, als die
vergewaltigte Natur sich auch schon
in der anstößigsten Weise frei hielt,
gerade wie später auf den Festen
des Direktors Barras, nachdem die
Schreckensherrschaft des tugend-

strengen Robespierre aufgehört hatte, jede Freude im Keim zu ersticken. In England ging jene Reaktion hauptsächlich auf den Namen eines Dichters von Komödien, die kaum ein Menander kernfauler und schlüpfriger hätte herstellen können.

155. **Wycherley**, geb. 1640, war von seinem Vater, einem englischen Landedelmann, zur Erziehung nach Frankreich geschickt worden, hatte einen tiefen Widerwillen gegen den Puritanismus mitgenommen und die französische Leichtigkeit zurückgebracht. 1672 erschien sein erstes Lustspiel, „Love in a wood“, unter großem Beifall; ihm folgten drei weitere, von denen eines immer schlimmer als das andere war. Am berühmtesten wurde „die Frau vom Lande“ (country-wife), mit einem Vorwurf, der an Unverschämtheit nicht zu überbieten und jedenfalls in einem Hausbuch nicht zu wieder-

aufgehetzt, daß fortan jeder, der besser als andre schien, von vornherein als viel schlechter angesehn wurde. Diese ästhetische Krankheit mußte sich austoben und sie that es. Für immer beklagenswert bleibt nur ihr Rückstand in der dramatischen Technik, das böse Beispiel, das wieder einmal dafür gegeben worden war: die Tugend mit allem zu verbinden, was lächerlich ist und in der Achtung herabsetzt, die Sünde mit allem, was graziös, würdig, bedeutend und geistreich ist, um auf Kosten der Familie besonders den verheirateten Frauen die Gestalt des Versuchers im angenehmsten und gefälligsten Licht erscheinen zu lassen. Diese heut noch von lüsternen und verbrauchten Dichtern, die im Gebiete der Reinheit nichts zu leisten vermögen, weil ihre Phantasie hier keine Einfälle hat, angewandte Kunstweise war zwar in

effen ohne Rinderkraten
ing." Aber längst war
e Welle der Entwicke-
: wir zeichnen wollten,
i.

Jeremias Collier. Der
mier Wilhelm III hatte
Stuarts verjagt, im Jahr
ten Thron bestiegen und
der Oeffentlichkeit pein-
nstand. Langsam hob die
r jetzt ihr Haupt und 1698
eistliche Collier seine be-
Schrift erscheinen: „Die
Weltlichkeit der öffentlichen
ein Vorwort zu gewissen
ungen im deutschen Reichs-
rn, als er Anstoß daran
ß ein Kutscher vom Dich-
r" getauft worden war
en in seinem „Don Se-
inen Mufti Unsinn reden
n alle Priester, und wären
priester gewesen, waren
r auf der Bühne sakro-
jeder Dramatiker straf-
einen langen Rock jemals
eibe seines Witzes machte.
war der Eindruck seiner
nermeßlich, weil diesmal
puritanischer Whig oder
f" die Lästerlichkeit der
ngriff, sondern ein Geist-
dem Torylager, ein un-
er Freund der Stuarts
Kavaliere, der seinen poli-
berzeugungen eine glän-
fbahn geopfert hatte und
einen Falle nur vergaß,
in Jakobit war, um sich
seiner Eigenschaften als
und Bürgers zu erinnern.
rderung, daß jene heiligen
ie die Familie zusammen-
ünftig mit Ehrfurcht be-
werden sollten, war neu
das Publikum auf seiner
Colliers Erfolg wurde mit
hmten Versen aus Miltons
nem *Paradiese"* beschrie-
ben, wenn der gefallene Engel unter Zephons Vorwürfen fühlte,

„Wie Ehrfurcht weckend Güte sei, und sah,
In ihrer lieblichsten Gestalt die Tugend, sah sie
Und krümmte sich."

158. Dryden. Das Verhalten der englischen Dichter war verschieden. Der berühmteste und mächtigste von allen, John Dryden, er, auf den jene Verse hauptsächlich gemünzt waren, sah hochherzig seinen Irrtum ein, und obwohl ihn der verdiente Angriff schmerzte, verzichtete er, ein Meister der Kontroverse, auf jede Antwort. Congreve, der eine Antwort zu geben versuchte, zog weitaus den kürzeren. Er wollte seinen anstößigen „Alten Junggesellen" nur so nebenher verfaßt haben, um sich über eine Krankheit wegzuhelfen, und Collier erwiderte prompt: wie die Natur der Krankheit gewesen sei, vermöge er nicht festzustellen; sicher sehr böse, um schlimmer sein zu können, als das Heilmittel.

159. Umkehr. Seitdem ist in England kein Versuch mehr gemacht worden, Lüderlichkeit als eine Zierde, Sittsamkeit als unglaubhaft, Treubruch als eine Anstandspflicht auf dramatischem Wege zu empfehlen. Langsam begann man die Weise Shakespeares zu verstehen. Und wenn sie heute, nachdem wir selber Klassiker hatten, die sich in der Reinheit ihrer Absicht wie in der Macht ihrer Wirkungen dem Briten an die Seite stellen, noch immer nicht allseitig in Deutschland anerkannt ist, wenn Dichter, mit einem Auge wie gebannt nach der Bühne Wycherleys als einem Idealzustande schielend, grundsätzlich Kraft mit Gewürz, Kühnheit mit bloßer Gewagt*heit verwechseln* und jedes Drama *für reizlos* halten, in dem nicht

irgend eine besonders giftige Art des Inzestes abgehandelt wird, so verdiente wohl allenfalls Farquhar, aber nicht gerade unser Goethe als Schutzpatron solcher Kunstübung ausgerufen zu werden.

160. Facit. Ziehen wir das Resultat aus der englischen Bühnenentwickelung von der Eröffnung des ersten stehenden Londoner Theaters im Jahre 1576 bis zum Erscheinen der „Short View of the Profaneness and Immorality of the English Stage“ im Jahr 1698, so finden wir dichterisch einen großartigen Anlauf zur Vollendung jäh unterbrochen und durch menschlichen Unverstand ins Gegenteil verkehrt, schauspielerisch einen stetigen Fortschritt. In Shakespeares Tagen müssen die Verhältnisse, die das Publikum den Spielern erschuf, noch ganz unerträglich gewesen sein, und des Dichters bittere Ausfälle im

hand Possen die Aufmerksamkeit anderer geflissentlich zu zerstreuen, sondern, wenn es ein Stück nicht gleich begriff, roh und dreist im Auslassen seiner übeln Laune.

161. Zahl der Theater. Im Jahre 1633 standen in London nicht weniger als 19 feste Bühnen, und immer noch waren die Schauspieler mißachtet, in den Provinzen so gut wie vogelfrei. Unter den restaurierten Stuarts gab es dann wieder nur das einzige Spielhaus von „Drurylane“ mit der königlichen Truppe, und erst 1695 richtete Betterton ein zweites ein, in einem Tennishof nahe Lincolns Inn.

162. Frauen waren schon zu Wycherleys Zeiten in weiblichen Rollen aufgetreten. Als erste schöne Heroine wird die berühmte Bracegirdle genannt, eine „sparkling brunette“, um die sich die Männer rissen und totstachen, ohne daß sie

Niederlanden lebte, und die damit verbundene Teilnahmlosigkeit des Adels für heimische Theaterverhältnisse; zweitens und mehr noch durch die von Luther gereizte, nunmehr an Schärfe zunehmende Inquisition. Des Naharro Erstlingswerk „Propaladia“ (1517) kam auf den Index und verschwand so völlig, daß Cervantes in seinem Rückblick jenen Autor gar nicht erwähnt, der durch die Einteilung seiner Stücke in fünf Akte (jornadas) sich selbst für bahnbrechend gehalten hatte. Viele andre Talente wandten sich der Lyrik und Epik zu, statt die Bühne zu suchen, weil das Drama nur im Gewand allegorischer Schmeichelei hoffähig war und Karl V für seine Person kriegerische Festspiele vorzog. Jetzt machte sich in Ermangelung von Besserem das niedere Lokalstück so bemerkbar, daß die Cortes 1550 nicht umhin konnten, gegen den Druck unanständiger Possen ein Verbot ergehen zu lassen, und zugleich kamen, von Italien her angeregt, jene langweiligen antikisierenden Buchdramen auf, die wir heut „Oberlehrerstücke“ nennen, umgedichtete Klytämnestren und Hekubas in allen möglichen und unmöglichen Variationen.

164. Cervantes (1547—1616). Zwar ein großes Talent lebte damals in Spanien, der spätere Dichter des Don Quixote, und hat auch die spanische Bühne nicht ganz ungefördert gelassen. Vielleicht weniger durch seine „Numancia“, — die mit ihrem edeln und mächtigen Pathos reinigend und belebend genug auf den Geschmack ihrer Zeit gewirkt haben wird, deren dramatisch-theatralische Schwächen jedoch unleugbar sind, — als durch seine „Entremeses“ (Zwischenspiele, Füllstücke), kleine in Prosa oder kurzen Redondillenversen abgefaßte Burlesken, von denen eine, „das Wundertheater“ (el retablo de las maravillas) aus bestimmten Gründen ganz außerordentlich interessant für uns ist. Ein im Land umherziehender Gauner, um den Leuten das Geld aus der Tasche zu ziehen, giebt vor, eine Wunderbühne zu besitzen, auf der die unglaublichsten Dinge zu sehen seien, doch nur für Landsleute von reiner Geburt. Niemand von den Gästen will sich verraten; ein junger Edelmann muß mit der fingierten Herodias sogar Sarabande tanzen, und sobald Mäuse angekündigt werden, halten sich Frauen und Mädchen schreiend die Röcke fest, bis ein hereinschneiender Quartiermeister die komische Katastrophe herbeiführt. Man sieht, es ist derselbe Trick, den Andersen für sein Märchen, Ludwig Fulda für seinen „Talisman“ verwendete, und durch den Cervantes mit ergötzlichstem Humor den Abstammungsdünkel seiner Landsleute verspottet. Er hat der Bühne im ganzen etwa dreißig Stücke geschenkt, — nichts freilich, was sich an Bedeutung mit seinem 1606 erschienenen weltberühmten Roman hätte messen können.

165. Juan de la Cueva gab im selben Jahr eine „Poetik“ heraus, in der er bereits (denn Lope de Vega war auf den Plan getreten) die großen Vorzüge der neuen spanischen Dramatik gegenüber den „ermüdenden“ Komödien der Alten zu rühmen wußte. Wenn er sich selber dafür lobt, nicht bloß die unnatürliche Einheit des Ortes aufgegeben, sondern als erster „die Schranken der Komödie überschreitend, Könige und Götter und neben ihnen Personen in grobem Kittel auf die Bühne gebracht zu haben“, so irrt er freilich; denn das hatte schon Rhinton gethan und die „Rhintonica“ der Römer. Doch werden wir ihm aufs Wort glauben, wenn er die verwickelten Intriguen und

ihre Lösung, den Reichtum an belustigenden Scherzen betont. Den Ausländern war diese Kunst zwar nichts weniger als „unnachahmlich", im Gegenteil ist sie nur allzusehr nachgeahmt und von den Franzosen noch überboten worden. Dagegen muß man jenen Stolz verzeihen im Hinblick auf den Reichtum einer Produktion, wie ihn die Welt wirklich vielleicht nur einmal gesehen hat.

166. Das Entstehen der spanischen Klassik unter viel ungünstigeren Verhältnissen, d. h. einer viel strengeren, unduldsameren, despotischeren Inquisition, als die „Propaladia" des Naharro vorgefunden hatte, ist nur ein Beweis mehr dafür, daß die jetzt auftretenden Talente kräftiger waren. Die zunehmende konfessionelle Färbung dieser Dramatik ist vielleicht im Interesse der Kunst zu beklagen; vielleicht auch nicht, denn schon Graf Schack hat gemeint, daß diese ins

freilich erst im Jahre 1565 von der Passionsbrüderschaft (confradia de la Pasion), das zweite 1579 in der Calle de la Cruz, ein drittes 1583 eröffnen, während Granada sich schon am Anfang des Jahrhunderts ein neues Schauspielhaus mit einem Dach erbaut hatte, in Valencia schon 1566 eine Straße „Carrer de las comedias" hieß und das Theater von Sevilla 1615 bereits zum sechstenmal abzubrennen vermochte, also jedenfalls sehr früh entstanden war. Der Hofraum in den kleinen Provinztheatern war lange Zeit noch, wie es am Londoner Globetheater beschrieben wurde, offen unter freiem Himmel. Eine Loge im Hintergrunde für die Frauen der niederen Stände hieß bezeichnender Weise cazuela (Schmorpfanne).

168. Komödianten. Graf Schack, ein ausgezeichneter Kenner Spaniens, hat uns in Auszügen aus



Bühne im Globe-Theater.

(Hamlet, V. Akt).



Die Passionsbühne in Oberammergau

im Jahre 1850.



rsonen, darunter Leute von guter
rkunft und oft von großem Ta-
it. Sie reisten mit starkem Ge-
k auf Maultieren und Pferden
er in Kutschen und Sänften,
elten in den corales der großen
ädte und führten ein lustiges
ben.

169. **Juglaresas.** Frauen schei-
1 in Spanien niemals von der
ihne verschwunden gewesen zu
n, denn schon die ersten Berichte
vähnen stets neben den „Juglars"
8 betreffende Femininum, und
i im Jahre 1586 die Frage, ob
eater überhaupt zu dulden seien,
:der einmal in allerhöchsten Krei-
: ventiliert worden war, kam man
jinter, daß das Darstellen der
auenrollen durch Knaben jeden-
ls noch viel anstößiger sei.

170. **Das Mantel- und Degen-
ick**, das im nachahmenden Aus-
ide dann für ganz besonders
mish galt, bezeichnete ursprüng-
h nichts weiter als die herkömm-
he Tracht der guten Gesellschaft.
ie „comedia de capa y espada"
ar also das einfache Konversations-
ück im Gegensatz zu solchen mit
:räuschvolleren Begebenheiten, die
:nen komplizierteren Apparat er-
rderten und deshalb „comedias
e teatro o de ruido" genannt
urden. Der Spanier empfand die
Sitten jener Gesellschaftskreise als
twas Natürliches und Selbstver-
tändliches, der Ausländer dagegen
ls etwas ganz Uebertriebenes, Ab-
onderliches, den Degen aber in-
haltlich bezeichnend, romantische
Liebesabenteuer und Zweikampf von
vornherein verkündend.

171. **Der spanische Ehrbegriff**,
der alle jene Intriguen trieb, wie
der Wind die Mühlenflügel, ist oft
„zu starr" genannt worden. In-
dessen war die Vorstellung, daß ein
och so kurzes Alleinsein mit *einem
Manne* den *Ruf eines Mädchens*
für immer vernichte, logischerweise
verursacht durch das zwar nicht nach-
haltigere, doch leichter auflodernde
südliche „Feuer"; im übrigen jene
Reizbarkeit wesentlich nur ein Pro-
dukt der mächtigen spanischen Welt-
stellung, als die Sonne in den Reichen
Karls des Fünften nicht unterging,
auf dem europäischen Festlande der
Espagnol zeitweis allmächtig war,
einen französischen König gefangen
nach Madrid führte, in der Diplo-
matie alle andern Völker weit über-
traf, das Weltmeer beherrschte und
im Reichtum wie in der Kunst, ihn
verfeinert zu genießen, unbedingt
die Führerschaft einnahm. Die Sub-
stanz dieses Ruhmes entwich, die
Gesinnung blieb und sprach sich in
der Dichtung nun erst recht aus.
Ein Engländer zwar, der spät nach
jener Zeit, um 1623, ein ganzes
Jahr in Madrid verweilte und dessen
Bericht man bei Ticknor findet,
wußte zu melden: „Man hört hier
schon lange nichts mehr von einem
Duell", setzt sich aber damit in
Widerspruch nicht bloß zu allen
Sittenschilderungen Calderons, son-
dern auch ausdrücklich zu dem höchst
anziehenden und malerischen Bericht
einer Gräfin d'Aulnay (aus dem
Jahr 1679), die, wie sehr auch
immer von ihrer weiblichen Phan-
tasie zu kleinen Ausschmückungen
verführt, in einer Sache, die ihr
nur allzuwohl gefiel, doch in den
Hauptpunkten durchaus den Anschein
der Wahrheit erweckt: „Wenn ich
Dir alle tragischen Begebenheiten
berichten wollte, von denen ich hier
Tag für Tag höre, so würdest Du
gestehen, daß dieses Land ein Schau-
platz der fürchterlichsten Scenen der
Welt ist. Die Liebe, sowohl der
Drang, sie zu befriedigen, als ihre
Bestrafung, giebt gewöhnlich die
Veranlassung dazu . . . Die Eifer-
sucht ist die herrschende Leidenschaft,
aber es wird behauptet, daß sie

weniger von der Liebe, als von Rachsucht und Sorge für die Unbeflecktheit des Namens wachgerufen werde, daß niemand ertragen könne, einem andern sich vorgezogen zu sehen und alles, was einer Kränkung ähnlich sieht, den Spanier zur Verzweiflung bringt. Wie sich das nun aber auch immer verhalten mag, es ist gewiß, daß die spanische Nation in diesem Punkte wild und barbarisch ist. Die Frauen sind von den Männern wie abgesperrt, aber sie verstehen es sehr gut, Einladungsbriefchen zu den Rendezvous zu schreiben, die sie geben wollen; die Gefahr für sie und für den Boten ist dabei groß, aber sie wissen trotz der Gefahr durch ihren Geist und durch ihr Geld den feinsten Argus zu betrügen ... Die unverheirateten Männer steigen nachts zu Pferde. Diese nächtlichen Kavalkaden geschehen zu Ehren der Damen,

los und verlogen wirken solche Stü[illegible] immer erst in der Nachahmung, we[illegible] z. B. gewisse deutsche Lustspieldicht[illegible] als grundsätzliche Verwerfer d[illegible] Zweikampfes, dennoch ihren Held[illegible] nicht besser glauben schmücken u[illegible] empfehlen zu können, als indem [illegible] ihn schon im ersten Akt „auf Säbe[illegible] hinter der Scene irgend einen Ar[illegible] abhacken lassen.

172. **Das spanische Publiku[illegible]** war ja nun freilich von einer ga[illegible] andern Art, als z. B. das Berlin[illegible] von 1890. Während hier ganz w[illegible] von den Puritanern alles Erdichte[illegible] abgelehnt, das Mitgehen mit eine[illegible] Dichter verweigert, der Ausblick [illegible] ein Weltbild nicht vermißt und d[illegible] trockene Abklatsch einer nicht ideal[illegible] sierten, häßlichen und zufällig[illegible] Wirklichkeit im Ausschnitt aus de[illegible] Alltagsleben als künstlerisch alle[illegible] bewundernswert angepriesen wurd[illegible] hatten die Spanier von 1600 durc[illegible] aus entgegengesetzte Bedürfnis[illegible]

Er verlangte hier
ublimation der be-
te, und dies alles in
heit, Grazie, Sinnig-
eten poetischen Form.
Kunstwerk nicht über
heit vergessen, son-
er stärksten Ergriffen-
Situation, sich eines
enusses bewußt wer-
m Sinne ging schon
ina über den mehr
pe hinaus, und wenn
diesen schließlich in
n Gunst überflügelte,
poetische Begabung
so lag das nicht etwa
er sorgsameren und
k, sondern daran, daß
chen Nationalinstinkt
während Lope gerade
er an Aufgeklärtheit
Blickes vor Calderon
in der Schätzung der
nge verlor.

e Vega (1562—1635)
arste Dichter genannt
mals lebte. Er be-
on seiner Jugend an
baren poetischen Ge-
Phantasie ruhte keinen
e Leichtigkeit seines
so groß, daß er ein-
, mehr als 100 Schau-
l Stunden fertig auf
racht zu haben, viele
schwierigsten Vers-
alle spielend hand-
vird an Goethes Ge-
ert, daß ihm, in der
eit (1772—75), sein
tunde des Tages zu
en hätte, ohne Ver-
ian auch immer von
mochte.

elt im allgemeinen
en die Jahrhunderte
Eindruck gemacht,
ebeuern dagegen auf
ne Nation, und da er vor allem es war, der den Fortbestand des Dramas vor den Fängen der Inquisition durch gediegene, ferngesunde, geachtete und beliebte Leistungen gerettet hatte, so wird man folgendes überschwängliche Lob verzeihlich finden, das ihm Montalvan spendete: „Die Glorie seiner Nation, der Glanz des Vaterlandes, das Orakel von dessen Sprache, der Mittelpunkt alles Ruhmes, der Zielpunkt des Neides, das Schoßkind des Glückes, der Phönix des Jahrhunderts, der König der Dichtung, der Orpheus der Wissenschaft, der Apollo der Musen, der Horaz der Dichter, der Virgil der Epiker, der Homer der Heldenlieder, der Pindar der Lyriker, der Sophokles der Tragiker, der Terenz der Komiker, einzig unter den Größten, größer als alle, und groß in allem und jedem."

174. 1500 Dramen soll de Vega verfaßt haben, von denen 500 heute noch im Wortlaut vorhanden sind und „Der Bauer in seinem Winkel" (oder „König und Bauer") auch am „Deutschen Theater" in Berlin gelegentlich noch mit Anteil gesehen wurde. Er hat damit den „Weltrecord" aufgestellt; denn von Scribe, und noch dazu mit Beihilfe vieler jüngerer Kräfte, denen er oft nur die Idee angab, werden bloß etwa 300 Texte gezählt; von seinem älteren Landsmann Hardy, eben weil er rücksichtslos die Spanier ausschlachtete, einige hundert mehr; von Kotzebue, der hauptsächlich beim Dänen Holberg zu Gast ging, 226 und vom nächst fruchtbaren Spanier Tirso de Molina — dem u. a. „El burlador de Sevilla o El convidado de piedra", d. h. „Der Verführer von Sevilla oder der steinerne Gast", der Urtext zu Mozarts „Don Juan", zukommt — werden ebenfalls nur etwa 300 Komödien gerechnet. Die Spanier vergleichen

weniger von der Liebe, als von Rachsucht und Sorge für die Unbeflecktheit des Namens wachgerufen werde, daß niemand ertragen könne, einem andern sich vorgezogen zu sehen und alles, was einer Kränkung ähnlich sieht, den Spanier zur Verzweiflung bringt. Wie sich das nun aber auch immer verhalten mag, es ist gewiß, daß die spanische Nation in diesem Punkte wild und barbarisch ist. Die Frauen sind von den Männern wie abgesperrt, aber sie verstehen es sehr gut, Einladungsbriefchen zu den Rendezvous zu schreiben, die sie geben wollen; die Gefahr für sie und für den Boten ist dabei groß, aber sie wissen trotz der Gefahr durch ihren Geist und durch ihr Geld den feinsten Argus zu betrügen ... Die unverheirateten Männer steigen nachts zu Pferde. Diese nächtlichen Kaval-

los und verlogen wirken solche Stück immer erst in der Nachahmung, wen z. B. gewisse deutsche Lustspieldichte als grundsätzliche Verwerfer de Zweikampfes, dennoch ihren Helde nicht besser glauben schmücken un empfehlen zu können, als indem si ihn schon im ersten Akt „auf Säbel hinter der Scene irgend einen Ar abhacken lassen.

172. Das spanische Publiku war ja nun freilich von einer ga andern Art, als z. B. das Berline von 1890. Während hier ganz wi von den Puritanern alles Erdichtet abgelehnt, das Mitgehen mit eine Dichter verweigert, der Ausblick i ein Weltbild nicht vermißt und de trockene Abklatsch einer nicht ideali sierten, häßlichen und zufällige Wirklichkeit im Ausschnitt aus de Alltagsleben als künstlerisch allei bewundernswert angepriesen wurd hatten die Spanier von 1600 durch

andern Leuten zuschrieb.
e nach „la verdad sospe-
viel als „verdächtige
seinen „Lügner“ schuf,
ich ein, Lope de Vega
en. Noch berühmter war
Weber von Segovia“,
der Dichter einen starren
der mit echt spanischer
it seine Ehre zu rächen
den unglaublichsten Ver-
siegreich hervorgehen
ige Züge an den Räuber
erinnern.
eidungen. Die ernsten
hen Stücke teilte man
„heroische“ und in so-
comedias novelescas“
esponnene, in denen die
Nachdruck erhielt), die
„comedias de costum-
imstücke, Sitten- und
iele) und „comedias de
ei denen Verwickelung
besonders interessieren
: erblicken wir schon die
s heutigen französischen
das nicht annähernd so
, wie wir uns manch-

gliedern agierten, darunter Sterne ersten Ranges, die besonders durch temperamentvolle Behandlung des Vortrages glänzten.

178. **Calderon de la Barca** (1600—1681) hatte vor Lope de Vega den Vorteil voraus, daß er das nationale Drama nicht mehr im Zustande chaotischer Gärung, sondern emporgerungen zu festem Besitzstand und sichern Ueberlieferungen vorfand. Innerhalb ihrer durfte er sich zum beliebtesten Nationaldichter auswachsen. Ihn beherrschte der Geist der alten spanischen Volksromanzen, und wenn Grillparzer ihn beschuldigt, überall „von der Verbildung seiner Zeit ausgegangen zu sein“, so war diese scheinbare Schwäche zugleich seine Stärke; denn niemals ist ein großer Dichter mehr mit sich einig gewesen. Während er die feinste Kenntnis der Sitten seines Zeitalters mit großer Kraft und Sorgsamkeit in der Motivierung verband, genügt uns heutigen noch seine Technik zu völliger Täuschung und gerade seine Stücke bedürfen der geringsten Re-

Lope mit Molière, obwohl dieser einen viel größeren sittlichen Ernst, Lope, wenn er auf den Gebieten des Witzes und der Sinnlichkeit sich tummelt, einen viel größeren Uebermut voraus hat. Am öftesten verstand er durch den Schwung und Glanz seines Ethos den Hörer zu erschüttern und mit sich fortzureißen.

175. Eine Handwerksregel. Sehr bekannt ist von Lope de Vega ein Diktum aus seiner „Neuen Kunst", die 1609 erschien und in der er sich, ganz wie später Corneille in Frankreich, mit der Poetik des Aristoteles auseinanderzusetzen suchte. Denn obschon es von Schiller berichtet wird, daß er in Momenten der Verlegenheit seine ganze Aesthetik gegen einen einzigen praktischen Handgriff einzutauschen bereit war, so ist doch außer Shakespeare — bei dem ganz besondere Gründe dazu vorlagen — kein großer Drama-

albernes Zeug zu bieten, wenn ma[n] ihm gefallen will." Nur ein Vor[...] schneller wird hier einen Bewei[s] von Charakterlosigkeit für Lope d[e] Vega erbracht sehen, der doch ledig[-] lich davor warnt, Fleiß und Ze[it] an Dinge zu vergeuden, die niemand sehen und hören mag, während um[-] gekehrt ein verbohrter Eigensinn un[d] ein ganz unbescheidenes Ablehne[n] der Anpassung an das Mögliche vor allem an die Bedürfnisse de[r] Bühne, bei uns leider immer no[ch] hier und da für Merkzeichen echte[r] Dichterschaft gelten. Auf eine rich[-] tige Schätzung jener Worte, hinte[r] denen der Schalk zu kichern schein[t,] führt uns Tirso de Molinas Ein[-] wand: „Wenn Lope de Vega a[n] vielen Stellen sagt, daß er von de[n] Vorschriften der Alten nur aus Nach[-] giebigkeit gegen den Geschmack de[r] Menge abgewichen sei, so thut [e]s das nur aus natürlicher Bescheiden[-]

dadurch, daß er des Dichters
icke andern Leuten zuschrieb.
eille nach „la verdad sospe-
(so viel als „verdächtige
r“) seinen „Lügner“ schuf,
er sich ein, Lope de Vega
beiten. Noch berühmter war
s „Weber von Segovia“,
em der Dichter einen starren
er, der mit echt spanischer
igkeit seine Ehre zu rächen
is den unglaublichsten Ver-
gen siegreich hervorgehen
einige Züge an den Räuber
oor erinnern.

Scheidungen. Die ernsten
igischen Stücke teilte man
in „heroische“ und in so-
e „comedias novelescas“
usgesponnene, in denen die
llen Nachdruck erhielt), die
in „comedias de costum-
Kostümstücke, Sitten- und
erspiele) und „comedias de
-, bei denen Verwickelung
ung besonders interessieren
Hier erblicken wir schon die

große „Compañías“ mit 1000 Mit-
gliedern agierten, darunter Sterne
ersten Ranges, die besonders durch
temperamentvolle Behandlung des
Vortrages glänzten.

178. **Calderon de la Barca** (1600—1681) hatte vor Lope de Vega den Vorteil voraus, daß er das nationale Drama nicht mehr im Zustande chaotischer Gärung, sondern emporgerungen zu festem Besitzstand und sichern Ueberlieferungen vorfand. Innerhalb ihrer durfte er sich zum beliebtesten Nationaldichter auswachsen. Ihn beherrschte der Geist der alten spanischen Volksromanzen, und wenn Grillparzer ihn beschuldigt, überall „von der Verbildung seiner Zeit ausgegangen zu sein“, so war diese scheinbare Schwäche zugleich seine Stärke; denn niemals ist ein großer Dichter mehr mit sich einig gewesen. Während er die feinste Kenntnis der Sitten seines Zeitalters mit großer Kraft und Sorgsamkeit in der Motivierung verband, genügt

„Auto" — und er schuf zuletzt nur noch solche — in eine Verherrlichung des Abendmahles ausklingen. Nicht das Schwelgerische der Erfindung, der Verzückung in Schmerz und Lust, sondern (nach Leopold Schmidt) die dialektische Durchführung des katholischen Glaubenssystemes war sein Ziel; nicht sittlicher Ernst, der den Zweifel bedingt, sondern Rechtgläubigkeit war ihm die Quelle der Seligkeit.

179. **Verblendung.** Wir werden diese früh gebrochene Selbständigkeit des Denkens nur noch mehr bedauern in Ansehung einer so bezaubernden und rührenden Figur wie des „standhaften Prinzen". Aber das ungeheure Unglück, das Philipp II über sein Land hereinbrachte: lange, grausame Religionskriege, Verlust der Niederlande, Zusammenbruch der spanischen Weltstellung, Vernichtung des nationalen

der Genügsamkeit, der Jugend des Alters prächtig in die Er nung traten und sich uns für i eingeprägt haben. Von Cal ist am berühmtesten „Das ein Traum", von Grillparzer dann von Hauptmann in „Han Himmelfahrt" nachgeahmt. wunderthätige Magus" aber b delt einen Vorläufer der deu Faustsage, den heiligen Cypri in Zügen, die wir zum Teil in Goethes Dichtung finden, ob an poetischer wie nationaler B tung die beiden Werke gar k Vergleich aushalten.

181. **„Der Richter von Z mea"** (im dramaturgischen ausführlich gewürdigt) berühr am modernsten, wenn das härtesten Frevel herausgefor Ehrgefühl eines Bauern jenen vel durch Selbsthilfe sühnt. Ob man diese Grundidee für Calde

che „Essex“, dessen Inhalt
einer Hamburgischen Dra-
berichtet, gehört, was Ver-
it, Unnatürlichkeit und
mmäßigkeit betrifft, zum
ten, was einem angeboten
nn. Es war ein Deutscher,
ilhelm Schlegel, der die
und zwar unter deren
Widerspruch, mit ihrem
Dichter von neuem bekannt
llte. Inzwischen war das
so völlig verblödet, daß
f der Bühne vorgehen
as, — auch wenn es der
entsprach, — dem spani-
bstgefühl irgendwie nicht
risch genug war. Erst Zo-
18 geb.) bewies wieder
seren Geschmack und sein
an Tenorio“ ist heute in
das meistgespielte, das
Lieblingsstück, während
moderne Echegaray trotz
aleoto“ viel Beifallsnieten
hnen hat. —

In Frankreich war, wie
richtet worden, im Jahre
Passionsbrüdern zwar die
benützung religiöser Stoffe
, aber das alleinige, alle
n ausschließende Privileg:
chbilde der Stadt Paris
ngen geben zu dürfen, er-
orden. Man hätte glauben
aß nun bei der großen Be-
der Franzosen für die Ko-
nd ihrem vorgeschrittenen
stande das weltliche Drama
eschritten müßte vorwärts
n sein. Doch dem war nicht
achtet aller Pflege, die der
Schauspielkunst angedeihen
d der Konzentration alles
Lebens in einer an Be-
zunehmenden Hauptstadt.
ysterien und Mirakelspiele
ufgehört; aber der maître
, von 1469 datierend, blieb
lberthalb *Jahrhunderte, trotz*

Rabelais und Montaigne, das einzige bedeutende Dokument für dramatische Litteratur. Ja selbst die Schauspielkunst sollte nicht vorschreiten, und als 1570 eine italienische Truppe unter dem Direktor Ganassa, in Paris gastierend, alle Gattungen des Dramas darbot, war der Erfolg so groß und der Abstand so beschämend für die Passionsbrüder, daß diese ganz mechanisch eine fernere italienische Konkurrenz auszuschließen suchten, aber dafür freilich nur zu bald neu auftauchende französische Gesellschaften neben sich dulden mußten. Nun erst kam Leben in die Sache.

184. Hardy (etwa 1560–1632), wie gering man heute auch seine dichterischen Leistungen anschlagen mag, hob doch die Volksbühne aus dem Stande der litterarischen Versunkenheit empor und schenkte ihr für ein ganzes Menschenalter mit seinen vielen hundert Stücken das nötigste: ein Repertoire. Seit 1612 tritt bei ihm der Einfluß der Spanier ganz deutlich hervor. Sein bestes Drama, „La force du sang“, nimmt seinen Stoff aus der gleichnamigen Novelle des Cervantes, und verschiedene Tragikomödien sind nur Bearbeitungen spanischer Vorlagen. Bald folgten ihm Größere, die den nationalen Geschmack noch besser trafen als er.

185. Corneille (geb. 1606) war es, der seinen Landsleuten zuvörderst einen anderen Begriff des Komischen beibrachte, als den sie bis dahin gewohnt gewesen waren. Statt seine Wirkungen nur durch burleske Uebertreibung der äußeren Erscheinung und zotige Späße erzielen zu wollen, suchte er sie vielmehr aus den Verirrungen des menschlichen Herzens abzuleiten (R. Prölß). Wir, die wir Corneille *nur nach der Behandlung* zu beurteilen *pflegen*, die ihm in der

hamburgischen Dramaturgie zu teil wurde, dürfen darüber nicht vergessen, einen wie enormen Fortschritt er gegenüber seinen Vorgängern bedeutet und wie er für seine Landsleute, indem er die vornehme Umgangssprache vom Gezierten und Schwülstigen reinigte, denselben Kampf kämpfte, den Shakespeare in England gegen den „Euphuismus" führte. Daß er die antiken Tragödien und Aristoteles nicht verstand, ist freilich für die französische Klassik ein Unglück geworden. Um so glücklicher war er in der Benützung und Nachahmung spanischer Vorlagen. 1637 erschien der „Cid" und erregte, wie Pelisson erzählt, in Paris einen Enthusiasmus, der an Verzückung grenzte. „Schön wie der Cid", wurde ein Sprichwort; man konnte sich an dem Stück nicht sattsehen, das einen langen Broschürenkrieg entfesselte.

auf dem Spielplan, werden sofort verstanden und wirken wie Offenbarungen der Natur selbst.

Eigentlich Jean Poquelin geheißen, war Molière, eine juristische Laufbahn im Stich lassend, frühzeitig zur Bühne gegangen, hatte mit seiner Truppe zunächst in Paris kein Glück gehabt und dann in den Provinzen, wo er 1645—52 umherzog, bis ihm in Lyon ein neuer Stern aufging. Molière war selbst Schauspieler, lächerlich in tragischen Rollen, was ihn sehr verdroß, doch ein ausgezeichneter Komiker und Improvisator. Denn damals reichte die dramatische Produktion entfernt noch nicht aus, um die Bedürfnisse des Spielplanes auf litterarischem Wege zu befriedigen, und die „commedia dell' arte all' improviso", die von italienischen Gauklern eingeführt und besonders in Südfrankreich sehr beliebt war, wurde



Susanna Mécour

1735—1792

Nach der Zeichnung von Rosenberg gest. von D. Berger, 1782.





Friederike Karoline Neuber, 1699—1760
Nach dem Gemälde von Hausmann.



Medaillon-Relief der Neuberin
Modelliert von Armbruster in Dresden, 1897.



[illegible] mehr und nicht weniger als [illegible] wie gesellschaftlich eine [illegible]lution. Die Haupthähne schli- [illegible] beschämt aus dem Theater, [illegible] erstaunte und begeisterte Pu- [illegible] ahnte vor dieser lebens- [illegible] Satire, daß nun das eigent- [illegible] Gebiet des Lustspiels entdeckt [illegible] sei, und ein Prophet aus [illegible] Parterre rief dem Dichter zu: [illegible], Molière, dies ist die [illegible] Komödie!" Der Dichter [illegible]lockte, daß er nun nicht mehr [illegible], Terenz und die Bruch- [illegible] des Menander umzuwühlen [illegible].

189. Das Théâtre français. [illegible] XIV hatte gleich nach [illegible] des „Début" diesem erlaubt, [illegible] Truppe „Troupe de Mon- [illegible] zu nennen. Monsieur hieß [illegible] einzige Bruder des Königs; [illegible] „seinen" Schauspielern [illegible] Jahresgehalt von [illegible], die niemals gezahlt [illegible] das Ansehen und [illegible] der Molièreschen Gesell- [illegible] gemacht. Nach seinem [illegible] Tode aus dem Palais [illegible], wurde sie dann [illegible]befehl vom 21. Ok- [illegible] 1680 mit der Truppe des [illegible] Bourgogne zum soge- [illegible] „Théâtre français" ver- [illegible] fand bis heutigen [illegible] Teil des fran- [illegible] eine muster- [illegible] Wiedergabe. [illegible] Talente sind [illegible] wenn wir von Talma, [illegible] 1784 zum erstenmal auf- [illegible] Rachel Félix, die ihm [illegible], absehen [illegible], vielleicht in- [illegible] größeren und so- [illegible] der Pflege eines [illegible] Zusammenspieles [illegible] den einzelnen mehr [illegible], über den Ab- [illegible] Dramatikers desto gerechter wird. In dieser Hinsicht ist das Théâtre français allmählich für ganz Europa und besonders für uns Deutsche vorbildlich gewesen. —

190. Italien wurde bereits erwähnt als das Land, wo früher als irgendwo kunstsinnige Fürstenhöfe das Drama wiederaufleben ließen, doch aus den verschiedensten Ursachen zu keiner rechten Energie zu bringen vermochten. Einmal weil der kräftige nationale Pulsschlag fehlte, das ganze Land in Territorien zersplittert, von Bürgerkriegen zerrissen und zuletzt in den Klauen der Fremden blieb; sodann weil, vielleicht aus dem Gefühl zu großer Nähe, eine Art moralischer Verpflichtung, die antike Mythologie und die alten heimischen Stoffe direkt zu erneuern, die ernste Dramatik in unfruchtbaren allegorischen Bemühungen festhielt, sodaß ihre Modernisierung verhindert wurde. Die Schauspielkunst freilich stand früher und reicher in Blüte als irgendwo sonst, und selbst auf dramatischem Gebiet sollte der Genius Italiens schließlich an zwei Stellen die Führung nehmen: im Schäferspiel und in der Ausbildung der Oper.

191. Pastor fido. Battista Guarini war ein Zeitgenosse und Rival Tassos, zuerst ihm befreundet, dann in scharfem Gegensatz zu ihm. Aesthetisch drücken sich die Lebensmaximen der beiden Dichter in der Antithese aus: „Erlaubt ist, was gefällt" und „Erlaubt ist, was sich ziemt", die Goethe bekanntlich geschickt in seinen „Tasso" hineinverwoben hat. Guarini, der das Geziemende vertrat, versuchte mit Glück der Schäferdichtung einen tieferen ethischen Gehalt zu geben, während er zugleich einen viel kräftigeren dramatischen Instinkt bewies und z. B. das Rachmotiv,

das Tasso nur erzählen ließ, in lebendigster, unmittelbarer Handlung darstellte. Der „Pastor fido“, 1583 bereits am Hofe von Mantua verlesen, erschien fein ausgeglättet 1590 im Druck und muß sich wohl sofort nach England verbreitet haben, da wir die Gegenüberstellung zweier Pärchen, mit der alternierenden Kälte dort des Mädchens gegen den Mann, hier des Mannes gegen das Mädchen, im „Sommernachtstraum“ wiederfinden. Das Schäferspiel wurde eine Lieblingsbeschäftigung, zumal aller Fürstenhöfe, und wie Polonius im „Hamlet“ an den in Helsingör auftauchenden Komödianten ihre Stärke in der „Pastorale“ ausdrücklich rühmt, so würde auch in Deutschland noch tief im achtzehnten Jahrhundert keine herumziehende Truppe ohne sie ausgekommen sein. Die Schäferoper wird an einer

Coviello traten aus Süditalien hinzu. Bald wurden zehn und mehr gezählt und immer neue, je nach der Mode, erfunden. Die wichtigste war und blieb

193. Arlecchino (Harlequin). Anfangs mehr naiv-tölpelhaft, unserem „Aujust“ entsprechend, dann unverschämt, spottsüchtig sogar, doch mit einer Beigabe von Sentimentalität, erinnerte er an gewisse Shakespearische Narren. An seiner Kleidung war besonders charakteristisch die offene, nur mit Bändern verputzte Jacke und die eng anliegende Hose, beide aus bunten Flecken zusammengesetzt. Eine schwarze Halbmaske, ein cylinderförmiger Hut und ein hölzerner Degen vollendeten das Kostüm, das teilweise von Michel Angelo herrühren soll.

Pulcinella war ein schlauer, lüsterner Egoist, am vergnügtesten,

auen sind etwa seit 1560
er italienischen Bühne heimisch
en.

5. **Goldoni und Gozzi,** beide
achtzehnten Jahrhundert an-
ig, waren im litterarischen
die ersten fruchtbaren italieni-
Lustspieltalente, die auch das
a des Auslandes beeinfluß-
Während Goldoni mehr auf
mäßigkeit ausging, begün-
Gozzi in gewolltem Gegen-
u ihm die alte commedia
arte, die längst die Grenzen
„Wälschlandes“ überschritten
um sich besonders in Oester-
heimisch zu machen und Jahr-
rte hindurch eine feste Posi-
u behaupten.

6. **In Deutschland** hatte in-
en das Schauspiel der Hand-
r und Meistersinger einen ge-
i Umfang angenommen, den
ne aber wohl hüten müssen,
nung zu nennen. Wie von
Sachs schon angedeutet wurde,
hm jede wirkliche Einsicht in
Wesen des Dramatischen nicht
sondern auch des eigentlich
nen abging, daß er jenes
em bloßen Dialogisieren, die-
n dem bloßen Reimen ver-
elte, so ist von seinen Nach-
[illegible] kein noch weniger Gutes
alten. Die deutsche Schau-
unst am Ende des sechzehnten
hunderts aber zeichnet sich in
Forderung des Görlitzer
machers Adam Puchmann,
r 1592 einem Spiel „vom
arten Jakob“ wie etwas
[illegible]orzudrucken ließ: daß näm-
[illegible] den Actores „das Aus-
en der Wörter mit den Ge-
[illegible]konfordiere!“ Allmählich be-
n zwar auch deutsche Er-
[illegible]spieler wieder aufzutreten
das Spiel selbst eine Ein-
[illegible]nelle zu werden, entweder
die Aufführenden oder die
Stadtverwaltungen, die das Lokal hergaben. So erhob Danzig im Jahr 1615 täglich zwei Dukaten für Benutzung des Rathauses. Doch immer noch blieben die Berufsspieler ehrlos, weil sie umherzogen und kein festes bürgerliches Gewerbe trieben. Der Dilettantismus galt im Theaterfach als das Normale, wodurch allein schon auf lange Zeit hinaus ein Tiefstand wirklicher Kunst würde bedingt worden sein. Was schlimmer war: der niedrige Geschmack der Zeit verdarb die fremden Schauspieler, die in Deutschland gastierten, bis sie ihren Ton dem Publikum anpaßten; das Schlimmste von allem: der dreißigjährige Krieg trat die paar Gutes versprechenden Keime wieder aus und verzögerte die Entwickelung um ein ganzes Jahrhundert.

197. **Fremde Komödianten.** Sehen wir von den Niederländern ab, die einmal schon im Jahr 1412 in rheinischen Städten erwähnt werden, ihre eigentliche Thätigkeit aber erst, nachdem um 1650 das große Theater in Amsterdam, die „Schouwburg“ errichtet worden war, an unserer Seekante, in Hamburg und Lübeck begannen, wo ihr Dialekt am ehesten Aussicht hatte, verstanden zu werden — und von den Italienern, die meist nur für schweres Geld an Fürstenhöfen sich sehen ließen, so waren es englische Spieler, die am öftesten zureisten und auch im Volk die tiefsten Spuren zurückließen. 1592 kam eine Truppe unter Thomas Sackville herüber, der dann zeitweise mit seinen Leuten in den Dienst des dramendichtenden Herzogs Julius von Braunschweig trat und 1596 wieder in Nürnberg erwähnt wird. Sie spielten zunächst in englischer Sprache, bis sie deutsch gelernt hatten, und werden es bald ge-

merkt haben, was (laut Beschreibung in einem bekannten Meßgedicht von Marx Mangold) unsrem damaligen Publikum am besten gefiel: daß der Narr in seinem schlottrigen Gewande tüchtig Fratzen schnitt und der Springer möglichst eng anliegende Hosen mit einem Latz trug. Auf diese Art, mit Narr, Springer und dem „Jig" dargestellt, wird auch Shakespeares „Hamlet" etwas von unsren Begriffen ganz weit Entferntes geworden sein. Ob es wirklich englische Schauspieler waren, die unser deutsches, 1587 in Frankfurt a. M. erschienenes Faustbuch nach England hinüberbrachten, sodaß Marlowe dort die erste dramatische Bearbeitung unsrer beliebtesten Volkssage versuchen konnte, ist nicht erweislich und der Buchhandel jener Zeit reicht zur Erklärung der Thatsache vollkommen aus. Feststeht,

Die Schrecken des dreißigjährigen Krieges hatten kaum aufgehört, als sich auch schon Engländer wieder sehen ließen, die freilich nunmehr, unter den Puritanern Cromwells, im eignen Lande brotlos waren. Außerdem nannten sich viele deutsche Komödianten „englisch", weil dieser Name einen bessern Klang hatte. Ein bekannter Direktor war damals Joris Jophilus, der anfing, Bretterbuden aufzuschlagen, und 1654 in Basel versprach, das Publikum „mit guten Manieren, oftmaliger Veränderung, kostbaren Kleidern und in italienischer Manier verziertem Theater, schöner englischer Musik und mit rechtem Frauenzimmer zu kontentieren". Es war die erste Spur deutscher Schauspielerinnen. Die Dekoration wird im Gegensatz zur schlichten englischen Bühne italienisch genannt, die Musik dagegen englisch, weil englisch redende Komö-

ern italienisch, sondern auch
so miteinander.“
Dresden wurde 1667 ein
rnhaus eröffnet, für 2000
er, mit vertieftem Orchester,
r Hof damals noch in der
ten Theaterreihe saß. Han-
rhielt 1686, Berlin erst spät,
em großen König sein Opern-
Inzwischen hatte sich gegen
berwiegen der Italiener eine
: Opposition geregt. Nürn-
693 und Hamburg 1698
sich für deutsche Musik die
esten Häuser gebaut. Dann
n von München und Han-
ns französische Schauspieler
tschland aufzukommen, und
97 in Dresden neben der
och ein besonderes Schau-
s für das recitierende Drama
en wurde, war es eine fran-
Truppe, die dort ihren Ein-
lt.

Deutsche „Schmieren“,
erumziehende Komödianten
Ranges gab es nun da-
reilich in großer Zahl. Für
istungen ist es bezeichnend,
bis zur Neuberin kein ein-
ame im Andenken der Men-
halten hat, und es wäre auch
ht, etwas Besonderes bei
orauszusetzen, da von allem
tigste, was Engländer, Spa-
ranzosen hatten: ein Reper-
hnen fehlte. Die deutsche
ringung jener Zeit war unter
itik, voller Schwulst, Steif-
lnnatur, ohne Bewegung,
itt, inneres Leben und ver-
ar keine Erwähnung. Auch
ryphius ist das lustigste,
leter Squenz“, direkt aus
ommernachtstraum“ gestoh-
d diesen Diebstahl hat nicht
er, sondern Daniel Schwen-
r eigentliche Verfasser, be-
. Was man dann *unlängst*
in Berlin versuchte, erwies sich als nicht zum Ansehn, geschmacklos und ungenießbar langweilig.

200. Die Haupt- und Staatsaktion aber, die damals als deutsches Produkt aufkam, war eine Sudelköchnerei aus hochtrabenden Mordgeschichten, die nur einigermaßen durch die Späße des Hanswurst schmackhaft wurden, und wenn etwa Karl XII verübt wurde, stand es schon in der Ankündigung zu lesen, daß „Harlekin ein lustiger Kuiraßreuther nebst einer geschwätzigen Marketenderin die Seriosität dieser Aktion abouciren“ würden. Vor allem vertrug das deutsche Publikum von 1720 einen tragischen Ausgang absolut nicht und auch die Mordspektakel mußten glimpflich enden.

201. Gottsched, der große would-be-Reformer von Leipzig, hatte 1724 die Hoffmann-Hakesche Gesellschaft, eine der besseren deutschen, kennen gelernt, und unter all den „unnatürlichen Romanstreichen und Liebesverirrungen, pöbelhaften Fratzen und Zoten“, die sie aufführte, hatte ihm ein Stück, das „von Roderich und Chimene handelte“, noch am besten gefallen, obschon in ungebundener Rede. Er war es, der den Kampf gegen die Zuchtlosigkeit der deutschen Bühne, wenn auch mit schwachen Kräften, aufnahm. Lessing leugnet seine Verdienste ganz und begründet dies Verdikt in schlagender Weise im 17. Litteraturbrief. Gottsched war eben der Küster, der vor dem Prediger kam, dem allein Berufenen, zu unsrer Nation zu sprechen. Der Hauptunterschied zwischen beiden besteht darin, daß die Unzufriedenheit mit dem Vorhandenen dort zu anmaßender Stümperei, hier zu zeugungskräftigem Beispiel führte. „Der *sterbende Cato*“ wie der steife *Regelzwang* seiner Didaktik beweisen es, daß von dem, was Poesie

ist, Gottsched weder als Nachahmer (denn ein Schaffender war er überhaupt nicht) noch als Kritiker eine Vorstellung besaß. Erst die Schweizer Bodmer und Breitinger mußten ihm und dem deutschen Publikum klar machen, was eigentlich Phantasie bedeute. Sein Verhältnis zu den Schauspielern und zur besten damaligen Truppe betreffend sind seine Verdienste nicht minder zweifelhaft wie seine litterarischen im allgemeinen.

202. Die Neuberin (1699-1760) hatte ursprünglich mit ihrem Mann der Hoffmann-Haakeschen Gesellschaft angehört. Als Hoffmann mit seiner Geliebten im Winter 1726|27 nach Petersburg flüchtig gegangen war, hatte die resolute Frau sich die Führung der verwaisten Truppe angeeignet und am 8. Aug. 1727 das Privileg für die sächsisch-polnischen Lande glücklich erobert. Zur Ostermesse 1728 trat die Neuberin

ist ganz unverständlich, wie deutsche Litterarhistoriker heut noch fortfahren können, das alte Märchen aufzuwärmen, obschon außer in jenem Litteraturbrief auch im 18. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie" das Gegenzeugnis Lessings vorliegt. Er, der beste damalige Kenner nicht bloß des Theaters an sich, sondern gerad auch der Leipziger Verhältnisse, ließ sich folgendermaßen vernehmen: „Seitdem die Neuberin, sub auspiciis Sr. Magnificenz, des Herrn Professors Gottsched, den Harlekin öffentlich von ihrem Theater verbannte, haben alle deutschen Bühnen, denen daran gelegen war, regelmäßig zu heißen, dieser Verbannung beizutreten geschienen. Ich sage geschienen; denn im Grunde hatten sie nur das bunte Jäckchen und den Namen abgeschafft, aber den Narren behalten. Die Neuberin selbst spielte eine Menge

Heute wird von den
Königl. Pohlnischen Churfürstl. Sächsischen/
Jngleichen
Hoch-Fürstl. Braunschweig-Lüneb.
auch
Hoch-Fürstl. Schleswig-Holsteinischen

Hof-Comödianten

Und zwar
Mit Besonderer Hoher Erlaubniß
Das Deutsche Vorspiel aufgeführet werden,
Genannt:

Der Allerkostbarste Schatz.

Verfertiget von Friderica Carolina Neuberin.

Personen:

Die Vernunft, als Apollo mit einem Lorberkranze, hält an statt der Leyer, das Bild der Klugheit.
Die Wahrheit, als der GOtt des Tages, in einem ganz goldenen Kleide, über dem Haupte schwebt eine Sonne.
Die Vorsorge, als die Göttin des Überflusses, ihr Kleid ist mit Blumen, Frucht-Hörnern und Weinranken gezieret.
Die Menschenfreundschaft, } als geflügelte Huldgöttinnen.
Die Sanftmuth. }
Die Aufrichtigkeit, als eine Wahrsagerin.
Die Kunst, als eine Pilgerinne, trägt an statt des Pilgerstabs einen Maaßstab und Zirkel.
Die Arbeit, trägt ein Reißbret, ein Buch reiß Pappier und eine Schwanenfeder.
Die Hofnung, hat einen gedoppelten Spiegel, ein Brenn-Glaß und einen Vergrösserungs-Spiegel.
Die Belohnung, } als bekränzte und mit Blumen gezierte Schutzgöttinnen.
Die Dankbarkeit, }
Die Unerfahrenheit, in einem Maschienenkleide, ohne Kopf, doch mit Händen.
Die Wahrscheinlichkeit, als ein Gelehrter im Hauskleide.
Der Hochmuth, } als Furien.
Das Vorurtheil, }
Der Tadler, als die Nacht in einem Sternenkleide mit Fledermausflügeln, hat eine Blendlaterne, und eine Sonne von Flittergolde um den Kopf.
Die Näckerey, als eine Zwärgin, mit einem grossen Mannskopfe.
Das Kinderspiel.

Hierauf folget das Schauspiel:

Democrit.

Eine lustige Comödie von Mr. REGNARD, in Deutschen Versen aus dem Franz. übersezt.

Personen:

Democrit.
Agelas, König zu Athen.
Agenor, Prinz von Athen.
Ismene, Prinzeßin, versprochene des Agelas.
Strabo, Schüler des Democrits.
Cleanthis, Bediende der Ismene.
Criseis, geglaubte Tochter des Thaler.
Thaler, ein Bauer.
Ein Oberaufseher.
Ein Haushofmeister.

Der Anfang ist um 4. Uhr in dem neuen Schauspiel-Hause, in Leipzig, auf der Nicolai Straße in Herrn Rachens, oder in dem sonst bekannten Zotens Hof.
Mittwochs, den 4. Oct. 1741. Johann Neuber.

Verkleinertes Facsimile eines Theaterzettels der Neuberin.

sinn, Bombast, Schmutz und Pöbelwitz. Unsre „Lustspiele“ bestanden in Verkleidungen und Zaubereien; und Prügel waren die witzigsten Einfälle.“ Kurz gefaßt: der Hanswurst fing an zu verschwinden, sobald Stücke auftauchten, die er zu verderben fähig war; und das geschah nicht früher und nicht später als mit dem Erscheinen der „Miß Sarah Sampson“. Unser Theater beginnt so vollständig mit Lessing und mit ihm allein, daß Herr Gottsched hätte da sein oder nicht da sein können, es würde alles genau denselben Verlauf genommen haben; denn seine „Verbesserungen“ betrafen in der That entweder „entbehrliche Kleinigkeiten“ oder „wahre Verschlimmerungen“.

204. **Möser gegen Lessing.** Wie tief die Beliebtheit wurzelte, deren sich Hanswurst in Deutschland zu erfreuen hatte, bezeugt u. a. die Austreibung widerstandsfähig genug gewesen, um der Stammvater aller muntern Naturburschen des deutschen Lustspiels werden zu können, und wenn Ollendorf in den „Journalisten“ seinen Konrad Bolz anruft: „Sei bloß jetzt kein Hanswurst!“ so plaudert er eine große Wahrheit aus. Lessing aber hörte niemals auf, an derben Possen die harmloseste und aufrichtigste Freude zu empfinden, — ein Beweis von vielen für den reichen Born von Phantasie in diesem Wundermenschen, wie für seinen Ueberschuß an gesunder Kraft; denn nur ganz verbrauchte und leere Kritiker sind absolut durch nichts zu täuschen.

205. **„Der junge Gelehrte“.** Nein, die Neuberin war eine viel zu kluge Frau, als daß sie sich Herrn Gottsched zulieb ihr Publikum hätte verscheuchen lassen. Wie sie selbst noch mit fünfzig eine dralle



Friedrich Ludwig Schröder

1744—1816

Nach einem alten Stich.


IOANNA
SACCO

offene Weste gesteckt habe, ohne mit ihr auf dem Wege dahin einen Halbzirkel zu beschreiben und sie dann mit dem selben Schwung ihren Rückzug nehmen zu lassen.

Unter den Damen aber, berichtet Eduard Devrient in seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst", „schien das Muster der Neuber unvergänglich zu sein. In vornehmen und tragischen Rollen herrschte der preziös gezierte Ton, sah man die geschwungenen Armbewegungen, flatterte immerdar das Schnupftuch in der Hand als die Flagge ausbündiger Noblesse".

207. Ekhof (1720—78) war der erste große deutsche Schauspieler, dessen Name noch heut von den Fachgenossen viel genannt wird und nach allem, was man von ihm hört, auch unsre heutigen Ansprüche befriedigt haben würde. Dem von der Natur in seiner Erscheinung Vernachlässigten war dafür ein andres Geschenk von noch höherem Wert mitgegeben worden: ein mächtiges und äußerst modulationsfähiges Organ, das sofort nach wenigen Worten alle Herzen in seinem Bann hatte, das grollen konnte wie der Donner und doch die zartesten Regungen der Empfindung auszudrücken vermochte. Lessing in seiner Dramaturgie hat diesem großen Künstler mehr als ein Denkmal gesetzt, und alle andern Berichte von Zeitgenossen stimmen mit jenem Urteil überein. Für den Tellheim, den er am 30. September 1767 in Hamburg zum erstenmal zeigte, reichten seine Kräfte nicht mehr ganz aus, denn er war früh gealtert. Doch unvergeßlich blieb allen der Tonfall, mit dem er abgehend seinem treuen Diener zurief: „Noch eins: nimm mir auch deinen Pudel mit; hörst du, Just?" — er muß eine Stimme besessen haben wie Strakosch, der berühmte Recitator.

208. Die Chironomie der Alten, die Kunst der Sprache durch die Hand, ist uns zwar verloren gegangen, und die griechische Grazie den Deutschen niemals verliehen gewesen. Dennoch soll Ekhof jene Kunst in hohem Grade besessen haben, nicht bloß Bescheidenheit und Maß in ihrem Gebrauch, sondern auch Natürlichkeit und Nachdruck, sobald er sie anwendete. Dies vor allem war der Punkt, der Lessing immer wieder zu den geistreichsten Bemerkungen veranlaßte. Ob Ekhof nun mit einer einzigen wegweisenden Bewegung eine weite Ferne andeutete oder mit einer sprechenden Aktion seiner Tochter (auf der Bühne) einen Teil der grauen Haare, bei denen er sie beschwor, vors Auge brachte, stets bestand der Eindruck auf den Kritiker in dem Bedauern, nicht zugleich auch alle übrigen männlichen Rollen des betreffenden Stückes von ihm sehen zu können. So gewaltig erschütternd im tragischen Fach, so hinreißend komisch war er im burlesken, und als er einmal in Lüneburg, in dem Lustspiel „Wucherer und Edelmann" einen Bauern zu spielen hatte, soll ein Zuschauer ehrlich gefragt haben: „Wu in alle Welt hebben de Lüte den Buren hernahmen?" Fleiß und charaktervolle Gediegenheit hielten in Ekhof der Begabung die Wage, und man lernte wieder besser von einem Stande denken, dem ein so vortrefflicher Mensch angehört hatte. Darum trägt er den Namen eines „Vaters der deutschen Schauspielkunst" und Gotters Nachruf an seinem Grabe steht noch heut in Ehren:

„Ein Proteus von Gestalt, ein Zauberer im Ton,
Stieß er den Unsinn vom entweihten Thron
Und setzte Wahrheit an die Stelle.

Wißt: Er schuf euch die Kunst
und adelte den Stand,
Orakel eures Spiels und Vor-
bild eurer Sitten" . . .

209. **Hamburg,** wo Ekhof mehr-fach die Regie geführt hatte, war von jeher eine rührige Theaterstadt gewesen. Dort hatten die gastierenden Niederländer ihr Lieblingspublikum gesucht und gefunden, von dort südlichere Städte und Höfe (wie z. B. Herzog Johann Friedrich von Hannover im Jahre 1661) für den Bedarf sich Schauspieler kommen lassen. Nachdem die Schönemannsche, Kochsche, Ackermannsche Gesellschaft vielfach in Hamburg Quartier genommen, ward am 31. Juli 1765 mit Ackermann als Direktor ein neues Schauspielhaus eröffnet. Ein bekannter Hamburger Publizist mit Namen Loewen, ein feiner Kopf, aber leidenschaftlicher und nach-unter sich hatte) und einer neu hinzugekommenen Größe, der ebenso schönen und talentvollen, als intriganten Madame Hensel. Diese gefallsüchtige Frau, hauptsächlich aus Neid auf einen jugendlichen Stern der Truppe, die liebenswürdige bescheidene Karoline Schulz, die durchaus weg mußte, wo Madame Hensel gebot, ruhte nicht eher, bis sie ein Komplott beisammen hatte, dessen Stützen ihr Galan, der Lebemann und Mäcen Abel Seyler und eben jener rachsüchtige Herr Loewen waren. Man that nicht halbe Arbeit; die sehr erfolgreiche und beliebte Ackermannsche Gesellschaft mußte gesprengt werden, und die Parole dieses Feldzuges hieß: ein Nationaltheater!

211. **Elias Schlegel,** der Dichter, hatte schon vor zwanzig Jahren ein solches Nationaltheater gefordert und empfohlen, doch nur unter

hatte spielen sehen. Ekhof und Frau, die beiden Hensels, Bocks, Barbrechts, Borchers, dazu Madame Loewen, Madame Mécour, die Ackermanns u. a., fast lauter erstklassige Kräfte. Verdacht im Publikum hatte es freilich erwecken müssen, daß Direktor Loewen mit den selben Schauspielern, die er großenteils, solange sie zu Ackermann gehörten, fürchterlich heruntergerissen hatte, nun einen ganz neuen Zustand der Bühne heraufführen wollte. Doch muß man dem Manne nachsagen, daß er den richtigen Instinkt für das hauptsächlich Fehlende besaß, und da er einsah, daß man deutsche Stücke nicht ohne deutsche Dichter gewinnen könnte, so berief er Lessing.

213. **Lessing**, dem eben in Berlin die Stelle eines Königl. Preußischen Hofbibliothekars entgangen und durch die Voreingenommenheit des Alten Fritz Preußen verleidet war, stand gerade wieder einmal „müßig am Markte", wie er selbst sich ausdrückt, „während niemand ihn dingen wollte". Ohne Subsistenzmittel, verschleuderte er die herrliche Büchersammlung von 6000 Bänden, die er sich während der letzten Jahre von seinen Breslauer Erträgnissen angeschafft hatte, für ein paar hundert Thaler und machte sich nach Hamburg auf, wo er vom Dez. 1766 bis Ende Januar 1767 die Dinge in Augenschein nahm. Verständigerweise lehnte er es ab, als Lieferant von Stücken sich anwerben zu lassen, denn er war kein Schnell- und Vielschreiber und fühlte sich „nicht befähigt, der Goldoni des neuen deutschen Theaters zu werden". Dagegen erklärte er sich bereit, als Dramaturg dem Theater seine Kräfte zu widmen, und Loewen ging aus Liebe zur Sache darauf ein, obschon er voraussehen mußte, durch Lessing als Publizist in den Schatten gestellt zu werden.

214. **Die „Hamburgische Dramaturgie"** ist das Produkt jener Umstände und eines der kostbarsten Besitztümer unsrer Nation geworden. Hier bewährte sich, nach Eröffnung des Nationaltheaters am 22. April 1767, Lessing auf seinem ureigensten Gebiet, für das die Natur ihn geschaffen hatte, als einer der größten plein-air-Denker aller Zeiten. Er verband das Bestreben, sich das, was er ergriff, bis zu vollendeter krystallener Durchsichtigkeit klar zu machen, mit dem plastischen Vermögen, das von seinem scharfen Verstand Ueberwältigte und Durchdrungene andern Wissensdurstigen und Erkenntnishungrigen ebenso klar zu zeigen. Wo er auch hindenkt, da wird es licht. Das Studium seiner Gedankengänge ist eine Art geistige Gymnastik, eine Disziplin gesunden Menschenverstandes, eine Uebungsstunde beim Fechtmeister, eine Schulung im Richtigdenken überhaupt.

Die Vorteile, die die Nation aus der Hamburgischen Dramaturgie auf die Dauer zog, sind unermeßlich und im entferntesten noch nicht ausgeschöpft; sie ist heute, wie sie in jedem späteren Stadium ästhetischer Gärung sein wird, gerade so nützlich und fruchtbar wie im Jahre 1767 in Hamburg. Doch für ihn selbst auch war jene Gelegenheit von höchstem Werte; einmal weil er, eben auf dem Wege, sich Studien zuzuwenden, die seiner Naturanlage entfernt nicht so entsprachen wie das Dramaturgische, nunmehr durch ein Amt gezwungen wurde, das, was er gegen den französischen Klassizismus und für Shakespeare auf dem Herzen hatte, zu fixieren und niederzulegen; zweitens weil er nach dieser erneuten, tiefen und innigen Berührung mit dem Drama nun erst recht zum produktiven, durch sein Beispiel wirkenden Re-



formator der Bühne gerüstet und reif wurde. Denn zwei seiner epochemachenden Schöpfungen, „Emilia Galotti“ und „Nathan der Weise“ standen noch aus.

215. Lessing und die Schauspieler. Leider waren zu jener Zeit weder das Publikum noch die Theater daran gewöhnt, das Dargebotene von einer regelmäßigen fachmännischen Kritik begleitet zu sehen. Die Zuhörer empfanden es als eine Beeinträchtigung ihrer persönlichen Freiheit, wenn wer anders ihnen deutlich machen wollte, wie sie zu urteilen hätten, und die Schauspieler selbst waren von so zarter und empfindlicher Haut, daß Madame Mécour bereits vor ihrem Eintritt in die Truppe, sobald sie nur davon hörte, daß ein Dramaturg mit derartigen bösen Absichten, wie einer unverhohlenen Kritik, angestellt worden sei, sich sofort ausbedungen

die Aktrice ist für diese Rolle zu groß. Mich dünkt einen Riesen zu sehen, der mit dem Gewehre eines Kadetts exerziert. Ich möchte nicht alles machen, was ich vortrefflich machen könnte.“ Vergebens hatte der Dramaturg die leise, schonende Rüge des Erblasters aller ausgezeichneten Histrionen: der Rollensucht, in das feinste Lob eingekleidet. Die Dame wurde wütend, kündigte die Freundschaft und wußte es durch Intriguen und Verhetzungen schnell soweit zu bringen, daß Lessing seine Schauspielerkritiken für immer aufgab. So wurde diese reiche Quelle der Belehrung, kaum daß sie zu fließen angefangen hatte, von der jämmerlichsten Komödianteneitelkeit wieder zugeschüttet. Eduard Devrient nennt jene Heldenthat des Kulissendünkels „einen unauslöschlichen Schandfleck für den Schauspielerstand“. Der Dramaturg aber ver

weiß, daß er auch das Herz hat, ihn zu tadeln."

216. Lessing als Reformator. Auch die Komödianten haben nicht verhindern können, daß unser großer dramatischer Bahnbrecher seine Mission erfüllte. In welcher traurigen Verfassung er die deutsche Bühne trotz oder richtiger: wegen Gottsched vorfand, darüber ist ja kein Wort mehr zu verlieren. Zum Glück sah Lessing nicht bloß zehnmal so scharf wie Gottsched, er war auch hundertmal so schöpferisch. Er sah, daß wir nicht — wie Gottsched wollte — bei den Franzosen, die die Antike nur mißverstanden, sondern bei dieser selbst in die Schule gehen müßten; doch nicht indem wir nun sklavisch ihre Werke, sondern indem wir ihre Art des Schaffens nachahmten, die ihrer Natur angepaßt gewesen war. Mit einem Wort: wir sollten es wagen, so originell zu sein wie die Hellenen: ihr Mut dazu, ihre selbstbewußte naive Originalität sollte unser Muster sein. Es muß hier gleich von Anbeginn betont werden, daß in Lessing eine felsenfeste Ueberzeugung von der litterarischen Tüchtigkeit und Fruchtbarkeit unserer Rasse gelebt hat, diese Ueberzeugung aber zwischen 1740 und 1750 kaum anderswie in ihm entstehen konnte, als aus dem instinktiven eigenen Kraftbewußtsein. Er selbst fühlte sofort: Alles, was ich brauche, ist Entwickelung; Kräfte hab ich genug; dürften sie sich nur rühren! So rief er unsern Landsleuten zu: Glaubt an euch selbst; es steckt etwas in eurer Natur, was verdient, ans Tageslicht zu kommen. Und schrittweise, wie er sich ein geistiges Gebiet nach dem andern unterjochte, um es zu einem fruchtbaren Acker für seine Saat zu machen, ward er zugleich der Lehrer für *alle andern* darin, *wie man das richtig* anzustellen habe. Ueberall suchte er das, was wuchs, aus dem Boden, das Kunstwerk auf seine einfachsten Bedingungen reduziert aus der menschlichen Natur heraus zu erklären, — bis diese übergroße Hellsichtigkeit, zu der er sich durchgearbeitet hatte, ihn bei seinem eigenen Schaffen zu stören begann. Wenn Goethe vom I. Teil seines „Faust" sagen konnte, es sei dort alles „aus einem befangeneren, leidenschaftlicheren Individuum hervorgegangen, welches Halbdunkel dem Menschen auch so wohlthun mag", und wenn gerade die Befangenheit, — während nur die künstlerische Begabung das Richtige treffen läßt, denn die Einsicht kann es nicht, weil sie noch fehlt, — der Menge als das rechte Merkzeichen der Genialität zu gelten pflegt, so wird vergessen, daß gerade die größten Dichter den Trieb haben, sich über die Ursachen ihrer Wirkung Klarheit zu verschaffen. Sofort nach dem Erscheinen der „Räuber" fühlte Schiller das Bedürfnis, sich vor sein eigenes Werk hinzusetzen und eine scharfe Kritik über dessen Mängel zu schreiben; von Goethe beweisen eine Reihe schlagender Urteile über eigene und fremde Kunstwerke, was für ein phänomenaler Kritiker in ihm steckte; doch er wie Schiller standen schon auf dem Boden, den Lessing ihnen erobert hatte!! Daher die größere Ruhe in ihrer kritischen Bethätigung, während diese bei Lessing eine Leidenschaft war, erzeugt aus dem Gefühl seiner Mission: den deutschen Dichtern einen soliden, anbaufähigen Grund für ihre Arbeiten überhaupt erst zu schaffen. Daher gingen bei ihm kritische und schöpferische That ununterbrochen Hand in Hand, bis die Betrachtung zuweilen *überwiegen und* die naive Produk*tion behindern* wollte. Lediglich

aus dem Gefühl dieses notwendig resultierenden Unbehagens heraus ist es zu verstehen, wenn er klagt: er müsse alles Poetische „durch Druckwerk und Röhren" aus sich herauspressen und in seiner übergroßen Bescheidenheit sich gar den Namen eines Dichters absprach. Goethe hat Eckermann gegenüber in seiner großen Weise jenen verdrießlichen Ausspruch abgelehnt, denn „die dauernden Wirkungen" von Lessings Werken zeugten wider ihn selbst.

217. „Miß Sara Sampson". „Minna von Barnhelm", „Emilia Galotti" und „Nathan der Weise" stehen im dramaturgischen Teile dieses Buches ausführlich gewürdigt; sie sind für das deutsche Lustspiel, die deutsche Tragödie, das deutsche Schauspiel zu Paradigmen geworden von so überragendem Wert und so grundstürzender Bedeutung, daß man

Um das zu verstehen, muß ma wissen, welch ein Wagnis jene Stück bedeutete.

218. Lillo und Richardson. Sei den Tagen der Renaissance hatt sich nämlich in den Köpfen der Schul ästhetiker die Meinung festgesetz daß in die Tragödie ein für alle mal nur Fürsten und Helden, de Bürgerstand dagegen in die Komö die, die Bauern in das Schäfer spiel gehörten. Es lag hierin aus gedrückt, daß bürgerliche Familie keiner erhabenen Gefühle fähig, ih Seelenleben der Wichtigkeit un Größe bar, ihre Angelegenheiten z unerheblich seien, um ernst genom men zu werden. Darum hatte englische Zuschauer vor einem min derwertigen Rührstück, Lillos „Kau mann von London" im Jahr 173 so gejauchzt, weil sie zum erste mal Fleisch von ihrem Fleisch a der Bühne in ernsthaften Vorgänge

...nige Berührung des Dichters mit
...em Preußischen und Alt-Fritzischen,
... fehlte die aus dieser Berührung
...borene „Minna von Barnhelm",
...as erste rein nationale Bühnen-
...nstwerk der Deutschen; es fehlte
...e „Hamburger Dramaturgie", um
...r ganzen Nation die Gesetze zu
...rdeutlichen, nach denen jenes Lust-
...iel entstanden war und ähnliches
...lein entstehen konnte. Denn Les-
...ng, dazu berufen, beides ad ab-
...rdum zu führen: die Ueberschätzung
...in verstandesmäßigen Regelzwan-
...s nach Gottsched, wie die Ueber-
...ätzung der Phantasie durch seine
...ntipoden Bodmer und Breitinger,
...d tief davon durchdrungen, daß
...cht die Poetik der Poesie Gesetze
...fzudringen, sondern aus der Poesie
...esetze abzuleiten habe, war von
...rnherein überzeugt, das thörich-
...te der Dinge sei: „im Namen
...s Genies allen Regeln den Krieg
... erklären".

**219. Die Wirkung der Ham-
...rgischen Dramaturgie** für den
...ten Augenblick bestand freilich nur
... Schädigungen des Dichters. Ob-
...on er versucht hatte, die braven
...nseaten an ihrem Ehrgeiz zu
...sen, als er ihre Stadt glücklich
...ies, wo die Elenden den Ton
...cht angäben, die, „weil sie sich
...bst am besten kennen, bei jedem
...ten Unternehmen nichts als Neben-
...sichten erblicken", wo im Gegen-
...l „die größere Anzahl wohlgesinn-
... Bürger sie in den Schranken
...r Ehrerbietung halte und nicht
...rstatte, daß das Bessere des Gan-
...n ein Raub ihrer Kabalen und
...triotische Absichten ein Gegenstand
...es spöttischen Aberwitzes werden",
... hatte dieser Optimismus leider
...n zutreffendes Bild des Vorhan-
...nen geliefert. Der Besuch des
...tionaltheaters entsprach entfernt
...n Erwartungen nicht; und die
...ische Produktion vermochte das Unternehmen nicht zu stützen. Von 51 Spielen des ersten Vierteljahres waren nur 16 von deutschen Verfassern gewesen, und unter diesen die heut längst vergessenen Cronegk, Elias Schlegel, Weiße (auch von Goethe in der „Gellert-Weißeschen Wasserflut erwähnt), Sterne ersten Ranges! Von der selbstzufriedenen Nachlässigkeit und Stümperei unserer damaligen Tragiker giebt es eine Vorstellung, wenn wir hören, daß Weiße einen Richard III in die Welt setzte, ohne sich nur die Mühe genommen zu haben, den Shakespearischen überhaupt kennen zu lernen, „Romeo und Julie" dagegen in Prosa zu einem verbesserten Rührspiel umarbeitete!! Man muß sagen, daß Lessing mit solchen Kollegen noch über Gebühr glimpflich verfuhr. Die Klotzische Klicke freilich, indem sie einer Niobe gleich die Ihrigen zu schützen suchte, überschwemmte das Hamburger Unternehmen im allgemeinen und Lessings Dramaturgie im besonderen mit Ergüssen hämischer Bosheit. Alle jene deutschen Dramatiker waren „gemißhandelte Talente", denen man „Fesseln zu schmieden" suche, während eine solche Kritik wie die Lessingsche doch „keinen praktischen Nutzen leiste", so wenig wie die ganze „Sophisterei und Paradoxierwut", da eben der Bühne doch nicht durch Kritik, sondern allein mit Beispielen zu helfen sei! Dieses dem Begründer des modernen Theaters, dem Verfasser von „Miß Sara Sampson" und „Minna von Barnhelm" angebotene, gehört in der That zum Ergötzlichsten, was jemals geistige Ohnmacht, vom Neid angestachelt, sich leistete. Schade, daß die heutigen Klötze dergleichen nicht nachlesen; sie alle sind ja „Lessing-blind" und stolz darauf, es zu sein.

220. Ausgang. Eines erreichten Klotz und die Seinen immerhin:



dem Nationaltheater in seinem Rufe zu schaden. Seit die Hamburger wußten, daß es schlecht ging, blieben sie erst recht vom Spiel. Die Kasse war bald so leer, daß zum Ballett zurückgegriffen werden und Lessing, um das Publikum für ein Stück wie „Minna v. Barnhelm" schadlos zu halten, den gefallenen Vorhang über Luftspringern wieder aufgehen sehn mußte! Von einer Auszahlung des ausbedungenen Gehaltes an ihn war keine Rede; die Dramaturgie aber, die er im eigenen Verlag erscheinen ließ, wurde sofort — und auch in Hamburg selbst — nachgedruckt und dieser Nachdruck durch Klotz und die Seinen warm vertheidigt. Es ginge nicht an, daß Schriftsteller mit Selbstverlag begännen; überhaupt sei der Nachdruck etwas ganz Gleichgültiges. Lessing warnte, er müsse mit der Veröffentlichung aufhören, wenn nicht Ein-

Nach des Vaters Tod führte junge Schröder die Truppe und im Sinne der Hamburgischen maturgie, die nun endlich zu E kam. Seyler aber mit Ekhof andern brachte verschiedene theater (Weimar, Gotha, Dres in Flor, um dann im nächsten J zehnt am Mannheimer Natic theater mit seiner Gattin (der fr ren Madame Hensel) aufzutau Betrachten wir zunächst einmal Lebenslauf des großen Mimen, zugleich als Dramaturg, Thea dichter und Direktor, Charaktersp und Charaktermensch seinen Na mit goldenen Lettern in die A len deutscher Bühnenkunst eintr sollte.

221. Friedrich L. Schröder, 3. Nov. 1744 zu Schwerin, geb zu denen, die sich aus einer „ha Jugend" emporringen, und mit zwanzig Jahren schon das

Kurland und Polen, spielte zehnjährig am 10. Juli 1755 in Frankfurt a. O. die Mädchenrolle in „Miß Sara Sampson", hatte sich in Warschau einmal im Jesuitenkloster versteckt, um Katholik und selbständig zu werden, und war schließlich in Königsberg, während die Eltern weiterzogen, in einer Schule zurückgelassen worden, die ihn, da das Kostgeld ausblieb, erbarmungslos auf die Straße stieß. Niemand nahm sich des trotzigen Knaben an. Bei einem „versoffenen Schuster" fristete er lange Zeit kümmerlich sein Leben; doch Schnapstrinken und kleine Entwendungen, die Körper und Charakter von Schwächeren frühzeitig würden gebrochen haben, alles überstand er.

Endlich kam Geldhilfe von den Seinen. Er stieg in ein dürftiges Fahrzeug, um nach Lübeck zu segeln, erlitt Schiffbruch wie Robinson Crusoe und kroch am Schluß des Abenteuers halbnackt bei Travemünde ans Land. Die Eltern waren ausnahmsweise in Süddeutschland; Fritz mußte sich durch die ganze Länge des Vaterlandes hindurchfechten, um sie zu erreichen.

In diesem Hausstande sah nun der kluge Bursch mit offenen Augen alle möglichen Kunstprodukte entstehen und werden, vergehen und dauern, und man darf ihm glauben, daß seit seinem zehnten Jahr seine Ansichten in Theatersachen feststanden. Die Mutter, unermüdlich in geistiger Förderung des Ganzen, bald Prologe schreibend, bald Rollen einübend; der Stiefvater kein Theoretiker, doch ein starkes Talent, nach des Sohnes Ausspruch der einzige vollendete Komiker, den er jemals gesehen, weil er stets wahr und von jeder Uebertreibung fernblieb. Und doch wissen wir, daß Fritz Schröder, der sein Muster nie erreicht haben *wollte, gerade seines* Maßhaltens, seiner feinen, bescheidenen Kunstmittel wegen als Charakterdarsteller berühmt wurde.

Früh schon hatte der Knabe großes Geschick für den Tanz gezeigt, und das von ihm geführte Ballett, mit glänzenden Einnahmen, wurde bald eine Hauptstütze der Ackermannschen Direktion. Gleichwohl ward ihm die Gage, die er als Miterwerbender forderte, vom Vater verweigert. Erwachsen dann etwas lang und hager, schien er fürs Liebhaberfach nicht recht geeignet. Doch sein glänzender Intellekt, der ihn im Bewußtsein schärferen Urteils und besseren Rechtes so oft in Streit mit langsamer Denkenden gestürzt, ihn mit den Eltern mehr als einmal ganz verfeindet, einem subsistenzlosen Leben mit hohem Spiel, Ehrenhändeln, ja Verhaftung (weil er gegen den ausfallenden Stiefvater den Degen zog) preisgegeben hatte, sollte ihm auch seinen wahren Beruf zeigen und trotz allem einer glänzenden Laufbahn zuführen.

222. Die Shakespeareübersetzung von Wieland war 1762–66 erschienen. Sie war nicht vollkommen, doch gut genug, um von Lessing in seiner Dramaturgie allen denen empfohlen zu werden, die gleich Herrn Weiße, dem Verfasser von Richard III, keinen Gebrauch von ihr gemacht hatten und sicher die Grundlage für die spätere sogenannte Schlegel-Tiecksche Ausgabe. Sie fiel dem achtzehnjährigen Schröder in die Hände. „Er verschlang sie und machte sie zu seinem Handbuch."

Besonders wirkte zunächst auf ihn der britische Humor, dem er sich im Innersten nah verwandt fühlte. Als bei Gründung des Hamburger Nationaltheaters Fritz Schröder nach Frankfurt a. M. zu der Kurzschen *Gesellschaft* abschwenkte und „Par *Bernardon"*, ein begeisterter A

hänger der Stegreifkomödie, ihm klar machen wollte, daß ein rechter Künstler sich nur erniedrige, wenn er Auswendiggelerntes hersage, während er zum Improvisieren doch schöpferisch sein müsse, — da spielte Fritz einen Abend Komödie aus dem Stegreif und zwar so lustig, daß die Frankfurter aus dem Lachen nicht herauskamen und das Stück eine Stunde länger dauerte, als vorgesehen war, — ein Beweis von vielen, daß beim „freien Spiel“ eben alles aus Rand und Band geht.

223. Marinelli in Lessings „Emilia Galotti“, 1772 von Schröder ausnahmsweise übernommen, sollte diesen seine Begabung fürs Charakterfach entdecken lassen. Er war damals schon (nach Ackermanns Tod) selbständiger Direktor in Hamburg, ließ den neu aufkommenden Dichtern Goethe, Lenz, Klinger alle Beachtung widerfahren, setzte den

prinzen, am 20. September 17 einem für die deutsche Bühne e denkwürdigen Tage. Brockm spielte den Helden, Schröder Geist, um später auch als Ham den abgegangenen Brockmann übertreffen. Es folgte Othello, Schröder als Jago. Dies war die Hamburger fast schon zu v die Ohnmachten unter den schauerinnen nahmen kein En „Macbeth“ konnte nicht gege werden, weil Bürger die versp chene Uebersetzung nicht liefe dafür kamen „Der Kaufmann Venedig“ und „Die Komödie Irrungen“ heraus. Richard II kalt; Heinrich IV mit Schröder Falstaff, beide Teile für Ei Theaterabend zusammengezogen, litt eine völlige Ablehnung. D jetzt zeigte sich der ganze Ma Mit der ihm eigenen ruhigen H näckigkeit trat er am Schluß

e Baukunst mit hinzu. ich keinen Begriff von ſen und der Einrich- lischen Bühne; man ſtrenge Einheitlichkeit bei Shakeſpeare, wäh- platz durch Umwenden benen Brettes, ohne hanges wechſelte, und unte Bilder mit einer aneinander zu reihen, ßen Muſter niemals illen ſein. Aus dem s heraus urteilte Her- he ihm ſeinen „Götz“ eſpeare hat euch ganz Alles mühſam Auf- en gefährdet, wenn ſeit 1773 das Werk l erſchien und wahre ganz Deutſchland er- Friſche dieſer unbän- en Kraft, dieſes ſatte e Anſchaulichkeit bei ıg guter altdeutſcher berte das Publikum, verſtändige Wieland in ſeinem „Merkur“, ter eines Tages über es Ariſtoteles anders erde denken lernen.

lleicht ein Glück für geweſen, daß Leſſing Kritik, die er über uf der Zunge hatte, Von ihrer Abſicht kann n Begriff aus der auf- age bilden: „Er füllt it Sand und verkauft e. Wer? Etwa der den Lebenslauf eines ialoge bringt und das Drama ausſchreit?“ dieſe Frage öffentlich er würde wohl den Augen der Zeitge- werten vermocht, aber rgewalt ausbrechenden Drang“ trotzdem *nicht r haben. So ſchwieg* er, gewiß aus aufrichtiger Achtung vor Goethes unverkennbarem Genie. Mit ſeinem ſicheren Verſtändnis für das Werdende unterließ er das, was Schiller gegenüber Gottfried Bürger that. Was hat dieſe ver- nichtende Rezenſion über Bürgers Gedichte, ſo wundervoll ſie ſich lieſt, gefruchtet? Sie hat einem echten Poeten das Herz gebrochen; über- zeugt hat ſie nur wenige. Den Schwärmer Lenz würde auch kein Leſſing davon abgebracht haben, ſeinen unreifen Naturalismus zu predigen und ſoziale Themata in formloſen Dramen zu behandeln, noch Gerſtenberg davon, ſeinen „Ugolino“ (mit dem Hungerturm) zu verbrechen und ein im Roman ſchon peinliches, auf der Bühne geradezu quälendes Motiv eintönig für einen ganzen Theaterabend aus- zubeuten.

226. „Die Räuber.“ Am 15. Februar 1781 ſtarb Leſſing; im ſelben Jahr erſchienen „Die Räuber“ im Druck. Was würde der Drama- turg wohl empfunden haben beim Leſen der Worte, daß Geſetze noch keinen großen Mann erzeugt, da- gegen oft ſchon zum Schnecken- gang verdorben hätten, was ohne ſie Adlerflug würde geworden ſein, — ſodaß alles, was ihn am Götz bereits empört hatte, mit verſtärk- tem Nachdruck unter dem Jauchzen großer Zuhörerſchaften wiederkehrte? Es iſt richtig, daß Schiller ſeinem eigenen, in den „Räubern“ abge- legten Bekenntnis zum Trotz, ge- leitet allein von ſeiner ſicheren dra- matiſchen Begabung, ſeinem Werk eine viel größere Bühnenmäßigkeit gab, als es Goethe vermocht oder angeſtrebt hatte. Doch die Wir- kung war dieſelbe. Alles, was „Originalgenie“ heißen wollte, warf, wie das heute noch gewiſſe „Mo- *derne“ machen, alle Regeln als „er- künſtelt“ beiſeite.* Auf „Die Räuber“

pochend, durch deren Aufbau sie sich eigentlich widerlegt hätten fühlen sollen, blickten sie mit Verachtung auf Aristoteles und die „Machwerke" der griechischen Klassiker herab. Sehen wir uns nun die Bühne, auf der jenes berühmte Theaterereignis am 13. Januar 1782 von 5 Uhr nachmittags ab sich vollzog, einmal näher an.

227. Mannheim. Die in der Rheinpfalz dicht an der Mündung des Neckar belegene Stadt war mehr als ein halbes Jahrhundert lang Residenz der pfälzischen Kurfürsten gewesen, als diese sich mit der Heidelberger Bürgerschaft veruneinigt und das Schloß ihrer Väter als Wohnsitz aufgegeben hatten. Im Jahr 1778 war der Kurfürst aber als Erbe von Bayern nach München übergesiedelt, alles was zum Hof gehörte, Beamtenschaft, Adel und Luxusgewerbe,

so ernst gemeint gewesen. Dem Freiherrn war es nur um „Die Räuber", nicht um ihren Dichter, und dessen Notlage ihm so durchaus gleichgültig, daß er seinem Grundsatze, für bereits gedruckte Stücke kein Honorar zu bewilligen, auch in diesem Falle treu blieb. Schiller kam für geliehenes Geld heimlich aus Württemberg zur Aufführung herüber, und es dürfte sicher nicht auf Dalbergs Anregung zurückzuführen sein, wenn er am selben Abend, der die Mitwirkenden gesellig vereinte, durch Schwan im Auftrag der Theaterkasse „vor die Reißköften 44 Gulden" vergütet erhielt.

229. Iffland. „Die Räuber" in Mannheim sind oft der größte Theatererfolg genannt worden, den unser deutsches Drama bisher zu verzeichnen gehabt hat. Das waren sie an jenem Nachmittag, in Ansehung der ersten drei Akte nicht.

Sonntags den 13. Jänner 1782

wird

auf der hiesigen National-Bühne

aufgeführt



Die Räuber.

Ein Trauerspiel in sieben Handlungen; für die Mannheimer Nationalbühne vom Verfasser Herrn Schiller neu bearbeitet.

Personen.

Rolle	Darsteller
Maximilian, regierender Graf von Moor	Herr Kirchhöfer.
Karl, } seine Söhne	Herr Boeck.
Franz, } seine Söhne	Herr Iffland.
Amalia, seine Nichte	Mad. Toscani.
Spiegelberg, } Libertiner, nachher Banditen	Herr Pöschel.
Schweizer,	Herr Beil.
Grimm,	Herr Rennschüb.
Schufterle,	Herr Frank.
Roller,	Herr Toscani.
Razmann,	Herr Herter.
Kosinsky.	Herr Beck.
Herrmann, Bastard eines Edelmanns	Herr Meyer.
Eine Magistratsperson	Herr Gern.
Daniel, ein alter Diener	Herr Bakhaus.
Ein Bedienter	Herr Epp.
Räuber.	
Volk.	

Das Stück spielt in Deutschland im Jahre, als Kaiser Maximilian den ewigen Landfrieden für Deutschland stiftete.

Die bestimmten Eingangsgelder sind folgende:

In die vier ersten Bänke des Parterres zur linken Seite	45 kr.
In die übrige Bänke	24 kr.
In die Reserve-Loge im ersten Stock	1 fl.
In eben eine solche Loge des zweiten Stocks	40 kr.
In die verschlossene Gallerie des dritten Stocks	15 kr.
In die Seiten-Bänke allda	8 kr.

Wegen Länge des Stücks wird heute präcise 5 Uhr angefangen.

Verkleinerte Kopie des *Theaterzettels der ersten „Räuber"*-Aufführung.
Das Original *befindet sich im Besitze des Herrn Prof.* Dr. Rudolf Genée in Berlin.
Man beachte die Rückseite.

Der
Verfasser an das Publikum.

Die Räuber — das Gemählde einer verirrten grosen Sele — ausgerüstet mit allen Gaben zum Fürtrefflichen, und mit allen Gaben — verloren — zügelloses Feuer und schlechte Kammeradschaft verdarben sein Herz, rissen ihn von Laster zu Laster, bis er zulezt an der Spize einer Mordbrennerbande stand, Gräuel auf Gräuel häufte, von Abgrund zu Abgrund stürzte, in alle Tiefen der Verzweifelung — doch erhaben und ehrwürdig, gros und majestätisch im Unglück, und durch Unglück gebessert, rückgeführt zum Fürtrefflichen. — Einen solchen Mann wird man im Räuber Moor beweinen und hassen, verabscheuen und lieben.

einander schluchzend in die Frauen wankten einer Ohnmacht nahe, zur Thür. Es war allgemeine Auflösung wie im Chaos, aus dessen Nebeln eine neue Schöpfung hervorbricht." Ein neuer Mond mit blechernem Spiegel", 12 Gulden 18 Kreuzer, hatte wenig zum Erfolge beigetragen. Er lief, — der sehr zufriedene Dichter hat ihn selbst beschrieben, — wie er noch auf keiner Bühne gegangen war, gemächlich über den Theaterhorizont und verbreitete nach Angabe seines Laufes ein natürliches schwächliches Licht in der Gegend."

230. Schröder in Mannheim. Wir werden über den Erfolg Ifflands als Franz Moor nicht weiter staunen, wenn wir hören, daß anderthalb Jahre vor den „Räubern", im Sommer 1780, Friedrich Schröder, auf der Durchreise von Wien nach Paris, am Neckar gastiert und zum erstenmal ein Shakespearisches Stück auf die Mannheimer Bühne gebracht hatte. Neun Rollen spielte er, darunter Hamlet und Lear. „Er trat auf," sagt Iffland, „in der ganzen Kraft, Eigenheit und Vollendung seines Genies. Dies hatte noch niemand gesehen, empfunden. War es ein Wunder, daß ich, wenn ich neben ihm auftreten mußte, nur Worte hersagen, Hände bewegen, kommen und gehen konnte? Er wandte sich daher freundlicher zu Beils fröhlichem Genius, der weniger von Zartheit des Gefühls beseelt und eben deshalb unbefangener seinen Wert entwickeln konnte, als es mir möglich war."

231. Realistischer Stil. Die Wirkung insonderheit des Lear soll so mächtig gewesen sein, daß Jahre vergingen, ehe ein Mannheimer Schauspieler es wagte, die Rolle zu spielen. Doch Iffland, der seinen Schröder bereits von der Ekhofschen Truppe her kannte, besaß den richtigen Instinkt, ihn zu seinem Ideal zu wählen. Wir kennen bei Schröder die künstlerische Bescheidenheit der Mittel; so verschmähte es nun auch Iffland als Franz, durch das Judaszeichen der roten Haare und weitere Verhäßlichung in Kostüm und Maske das Grelle noch zu unterstreichen. Indem er sich vielmehr zum „psychologischen Verteidiger" jenes widerwärtigen Charakters machte und in den ersten Akten sein Spiel zurückhielt, wirkte zuletzt der Ausbruch seiner Gewissensangst um so furchtbarer. Was Ekhof geworden sein würde, wenn er schon Shakespearische Aufgaben zu bewältigen gehabt hätte, läßt sich nicht sagen. Doch Schröder und Iffland wurden die Begründer jener Schule in Deutschland, die im Gegensatz zu hohen Gebärden, vollbäckiger Deklamation, gespreiztem, humorlosem Behaben, vielmehr durch Einfachheit und Wahrheit zu erfreuen sucht und in Mannheim auch niemals ausgestorben ist. Noch heute wirkt dort ein Veteran, Jacobi, den ein ganzes Geschlecht als ausgezeichneten Shakespeare-Darsteller bewunderte, und neben ihm ein junger Schauspieler, Hans Godeck, der nicht bloß in Gesichtszügen und langer Gestalt, sondern ganz besonders durch die proteische Wandlungsfähigkeit, mit der er künstlerisch in jede fremde Haut zu schlüpfen weiß, wie durch die natürliche, seelenvolle Schlichtheit seines Tones ein direkter Nachkomme von Schröder zu sein scheint. Diesem waren, — wenn er schon nichts verderben konnte, was er überhaupt in die Hand nahm, — doch gewisse Rollen versagt, die vor allem das erfordern, was die Französinnen „charme" zu nennen pflegen; dafür gelang ihm alles Charakteristische desto vortrefflicher.

232. Schillers Abschied. In-

zwischen waren „Fiesko“ und „Luise“ (jetzt „Kabale und Liebe“) entstanden und ihr Urheber vom Freiherrn von Dalberg zum „Theaterdichter“ der Mannheimer Bühne bestellt worden. Er sollte 300 Gulden festes Gehalt, von jedem seiner neuen Stücke den Ertrag einer Benefiz-Vorstellung erhalten und berechnete, sanguinisch wie alle seinesgleichen, schon ein Jahreseinkommen von 12—1400 Gulden, aus denen schließlich doch nur 500 wurden. Merkwürdig, daß Schiller in diesen Irrtum verfallen konnte, nachdem er Dalbergs Natur doch sofort dahin erkannt hatte, daß auf ihn „nicht zu bauen“ sei. „Der Mann ist ganz Feuer,“ schrieb er, „aber leider nur Pulverfeuer, das plötzlich losgeht und ebenso schnell wieder verpufft.“ Er sollte die glatte Doppelzüngigkeit vornehmer Pfälzer bald genug empfinden, wie Klang erfolgte Erlöschen seines Kontraktes am 31. August 1784 anders belehrt wurde. Er ist dann noch bis zum Frühjahr 1785 unter sehr drückenden Umständen in Mannheim verblieben. Nur die Gutherzigkeit der wackern Bürgersleute, bei denen er wohnte, verhalf ihm dazu, sich loszulösen und das Asyl bei Körner in Dresden beziehen zu können.

233. **Weimar.** Wir haben die Truppe des verflossenen Hamburger Nationaltheaters bis Hannover begleitet. Hier wurde die Seyler-Ekhofsche Abzweigung von einer ehrenvollen und willkommenen Einladung nach Weimar erreicht. Die Kochsche Gesellschaft, die zuletzt regelmäßig dort gespielt hatte, war nach Berlin übergesiedelt; so ließ die kunstsinnige Herzogin Amalie an Seyler und Ekhof das im unteren Saale des Weimarischen Residenzschlosses eingerichtete Theater



Heinrich Gottfried Koch

1703—1775

Nach einem Stich von Bause, 1785.



Karoline Döbbelin
1758—1828.
Nach H. W. Tischbein's Gemälde

Berger, 1779.

sächsische Privileg erwarb und
h Dresden-Leipzig übersiedelte,
hof die letzten Jahre seines Le-
s Hoftheaterdirektor gewesen.

234. Goethe in Weimar. So-
d der Dichter des „Götz", des
Werther" und des „Urfaust" aus
ner Heimat 1775 nach Thüringen
rgesiedelt war, um die Erziehung
jungen Großherzogs August
lhelm zu vollenden, wurde Jahre
durch seine poetische Kraft für
Weimarer Hof-Dilettantenthea-
mobil gemacht, und die Reihe
er Gelegenheitsstücke entstand,
wir heut als Goethes schwächste
stungen ansehen. Dem Zuge der
it entsprechend, die mitsamt
n sechsfüßigen, gereimten „Ale-
drinet" die ganze Verssprache
die ernste Bühne verwarf und
ht merkte, daß derselbe Lessing,
r in jenem hauptsächlich die
eifheit und Ausdruckslosigkeit
s „sterbenden Cato" bekämpft
tte, eben in seinem „Nathan"
s neue Ideal des „Blankverses"
fzustellen sich anschickte, war auch
Iphigenie" von ihrem Dichter zu-
chst in Prosa verfaßt und die
ste Prosaaufführung am 6. April
'79 mit Goethe als Orest, Corona
chröter als Iphigenie, Prinz Kon-
ntin als Pylades veranstaltet
orden. Dann zog sich Goethe,
r Mittelpunkt dieses ganzen Krei-
ns, zurück, um sich der Verwal-
ng des Landes zu widmen. Um
e Lücke auszufüllen, wurde der
Dresden spielende Bellomo mit
iner Truppe für acht Jahre nach
Weimar verpflichtet, scheint sich
er besondere Liebe nicht erwor-
n zu haben; denn als Goethe
788 von seiner italienischen Reise
imkehrte, wurde ihm die Ober-
itung eines zu gründenden Hof-
eaters angetragen, dem er that-
chlich 26 Jahre, von 1790 *bis*
nfang 1817 *vorgestanden hat.*

235. Der idealistische Stil. Der Zuschuß aus der Weimarer Hofkasse war gering; die beschränkten Mittel, — zumal Herr Kirms, der finanzielle Beirat Goethes, sich die Bildung eines Reservefonds angelegen sein ließ, — reichten zur Gewinnung von Kräften ersten Ranges nicht aus. So richtete denn Goethe sein Augenmerk hauptsächlich auf junge, vielversprechende Anfänger, die sich bei kargem Sold mit der Ehre trösten mußten, einem so vorzüglichen Institut anzugehören, und von denen einige, wie Pius Alexander Wolff und Christiane Neumann (nach ihrem frühen Tode als „Euphrosyne" von Goethe besungen), vortrefflich einschlugen. Das Hauptmerkzeichen empfing jene Direktion jedoch durch ihren Gegensatz zu der von Wien herüber ins Reich kommenden naturalistischen Spielweise. Denn die ganz ähnliche Bewegung, die wir im Drama neuerdings von etwa 1889—95 durchzumachen hatten, ist nur ein Nachspiel der vor hundert Jahren dagewesenen und die bekannte ästhetische Evolution in Wellenlinien mit Schlag und Rückschlag damals fast programmäßig verlaufen. Der Konventionalismus des in deutscher Sprache schleppenden und bei ernsten Stoffen unerträglich langweiligen Alexandriners hatte den Wirklichkeitssinn verletzt; dann hatte der Wirklichkeitssinn zu Uebertreibung und Ueberladung mit allem möglichen trivialen Alltagskram geführt, und gegen diese Verzerrung und Verballhornung der Natur setzte wieder eine idealistische Richtung ein, die zwar ebenfalls überzeugt war, daß jedes Kunstwerk der Natur ähnlich sein müsse, doch sich dessen ungeachtet klar hielt, wie auf dem Wege aus der Natur *durch die Kunst* zur Natur zurück ein Idealisierungsprozeß zu

durchlaufen sei. Lessings Forderung:

„Kunst und Natur
Sei eines nur!“

hatte bedeutet; des Künstlers Bemühen sei, der Natur gleichzukommen. Diesen Imperativ haben sich kunstfaule Leute umgekehrt und zurechtgemacht in die positive Behauptung: Natur ist Kunst. Alles was zufällig irgendwo vorhanden ist, soll ohne weiteres, ohne Bemühen eines Künstlers, an sich schon Kunstwert haben!

Zur Bevorzugung solcher, von keiner Sühnidee durchleuchteten, ganz unhygienisch aufgefaßten, jede ethische Verpflichtung negierenden, nur aus dem Zufall heraus entstandenen Dramen war die deutsche Schauspielerschaft der Sturm- und Drangperiode teilweise bereit, weil derartige Stücke die naturalistische

habe, daß der Dichter, soba
den Vers anwende, „unter
ganz andern Gerichtsbarkeit“
daß mit einem Wort der Ve
poetische Behandlung große
züge besitze, verdanken wi
Hauptsächlichste: ein deutsche
pertoire höheren Stiles.

Es ist richtig, daß noch
deutscher Dichter so schmählich
verstanden worden ist wie S
sodaß schon Hunderte von
Epigonen sich eingebildet
ihm nachahmen zu können.
wird ein immer tiefer eindr
des Studium seiner Werke
seiner Persönlichkeit auch sein
dienste um unsere Bühne mit
Tage deutlicher machen.

237. Die Spielweise vor un
1790 läßt sich nun, nachde
die Neuberin und Koch, dan
hof, dann Schröder und I
die naturalistische und ideal

n machte Stephanie der
ich möchte fast sagen: so
wie möglich. Stephanie wird
affektierter und unerträg-
Was thut er zuletzt in
Stücke? Er reißt sein ohne-
großes Maul bis an die
auf, streckt die Zunge lang-
z aus dem Halse und leckt
lut von dem Dolche, womit
erstochen ist. Was mag er
wollen? Ekel erregen? Wenn
t, so hat er seinen Endzweck
t." Wir können diese Frage
esser beantworten: er wollte
lich" sein, der Wirklichkeit
schuldig bleiben. Es war
iener naturalistische Schule,
va hier in einem Pracht-
lar kennen lernte. Die Ab-
mit greifbaren Gebärden
dick zu unterstreichen, nichts
nbildungskraft zu überlassen,
, was möglicherweise hätte
h sein können, aus Diskretion
nthalten, führt eben gerade
e die einseitig idealistische
ng zur Pose, zur Unnatur.
alle andern Urteile über den
Stephanie lauten ungünstig.
tte sich in jener Zeit gebildet,
ts Frankreich die von Lessing
nnten „weißen Schnupftücher-
ien" herüberkamen, um deutsche
r in ebensoviel Thränenmeere
vandeln. Nun heult Stephanie,
: eine Wiener Stimme, „heut
rauf los und sieht dabei aus
n alter Korporal".

3. **Ein Gastspiel.** Erst beim
ich mit diesen Mustern merkt
was für Verdienste sich
der und Iffland um unsre
spielkunst zu erwerben hatten.
soviel Uebertreibungen nach
und nach links können un-
gesündesten Ueberlieferungen
rades wegs von jenen beiden
nnen. Schröder *sollte bald*
Wien seine Triumphe feiern.

Iffland aber ging im April 1784 mit Schiller und seinem Kollegen Beil als Reisegefährten von Mannheim aus nach Frankfurt a. M., um dort bei der Großmannschen Gesellschaft zu gastieren. Da schrieb dem Intendanten Dalberg der begeisterte Dichter: „Noch voll von der Geschichte des gestrigen Abends eile ich Euer Excellenz von dem Triumph zu benachrichtigen, den die Mannheimer Schauspielkunst feierlich in Frankfurt erhielt ... Das ist zuverlässig wahr, daß Iffland und Beil unter den besten hiesigen Schauspielern wie der Jupiter des Phidias unter Tüncherarbeiten hervorragten. Nie habe ich lebendiger gefühlt, wie sehr jedes andere Theater gegen das unsrige zurückstehen müsse .. Ifflands und Beils Spiel haben eine wahre Revolution unter dem Frankfurter Publikum veranlaßt. Man ist warm für die Bühne geworden." In gleichem Sinn sprach über Iffland die „Frankfurter Dramaturgie": „Sein Spiel verrät das tieffste Studium der Kunst, und seine Darstellung ist ihr schönstes Meisterstück. Jede seiner Stellungen ist malerisch, jede Bewegung, auch die kleinste, ist überdacht und wahr. Nie entwischt ihm ein falscher Accent, nie übersieht er eine Nuance seines Charakters. Er ist immer mit ganzer Seele bei seinem Spiel, verliert nie den Faden seiner Rolle und sein Ausdruck ist der vollkommenste Kommentar dessen, was er spricht. Auch herrscht durchaus eine gewisse Ruhe und Würde in seinem Spiel, die ihn selbst in leidenschaftlichen Scenen nicht verläßt." Der zweite Bericht ist fast noch charakteristischer als der erste, weil er selbstverständliche *Dinge, die man* heut auch an *kleineren Theatern* von jedem Dar*steller einfach* verlangt, als besondere

Heldenthaten rühmt und durchblicken läßt, was man alles in Frankfurt a. M. zu vermissen völlig gewohnt war. Zwei von Mannheim aus mitgebrachte Stücke, Ifflands „Verbrechen aus Ehrsucht", Schillers „Kabale und Liebe", vervollständigten jenen Triumph auch nach der litterarischen Seite hin.

239. Goethe als Lehrer. Die Probe aufs Exempel: was das damalige Theater an der Schröder-Ifflandschen Richtung besaß, wird jedoch beweiskräftig erst durch ein kostbares Gegenzeugnis über Goethes gelegentliche Fingerzeige. Der junge Genast, Sohn des weimarischen Regisseurs erzählt: „Ich spielte den Hauptmann der Zenobia, der den Aurelianus gefangen zu nehmen und nur wenige Worte zu sprechen hat. Mit großer Sicherheit trat ich aus der vierten Kulisse heraus und schritt mit

Nach einer Weile betrat [...] seinem langen blauen Radm[...] den Hut halb schräg auf s[...] Jupiterhaupt, die Bühne. [...] nahm mir das Schwert aus [...] Hand, stellte mich als Zusc[...] in den Vordergrund der [...] und kam nun mit einem m[...] lischen Gesicht und — ich [...] nicht anders bezeichnen — [...] Hahnenschritten im raschesten T[...] auf den Aurelianus losge[...] das Schwert drohend über [...] Haupt schwingend ... Mein [...] wandte sich mit einem sarka[...] freundlichen Lächeln gegen [...] und flüsterte mir über die [...] zu: ‚Ich breche dir den Hals, [...] du es so machst!' Ich stan[...] wie gewisse Tiere am Berge[...] Papa aber fuhr fort: ‚Wenn [...] nach Hause kommen, werd i[...] schon erklären, wie es G[...] meint.'"

en Schröder als Geist inne-
er wird noch heute so ge-
, nahm jedoch schon Anstoß
daß man den König Clau-
einen reichen gestickten tür-
Talar" angezogen hatte:
ser Beziehung wird also die
ante „Natürlichkeits"-Rich-
ohl ihr Bestes gethan ha-
ebildete Zuschauer begannen
storischen Unsinn im Kostüm
sachgemäß und störend zu
den, und es ist in der That
icht einzusehen, weshalb hi-
e Treue die Illusion ver-
oder gar aufheben sollte.
richtig bemerkt Karl Frenzel,
iese Behauptung viel öfter
udiertisch als im Theater ge-
werde, wo vielmehr gerade
nge von der glücklichen und
en Ausstattung eines Dra-
en Anstoß für die Phantasie
ge, mit dem Dichter mitzu-
Vor dem „Götz" aber wur-
vie Ed. Devrient sich aus-
„alle Stücke, die nicht antik

ganz fortgelassen und auf der
zweiten „Herr D. Göde in Frank-
furt a. M." tituliert wurde.

241. „Der Hund des Aubry." Die Goethische Direktion in Weimar sollte 1817 ein tragikomisches Ende nehmen. Die ganze Schillersche Richtung hatte dem Großherzog nie genügt, der ein ausgesprochener Freund der französischen Klassik war und blieb, und seinen Theaterdirektor — denn mehr war ihm Goethe persönlich um jene Zeit keinesfalls — in diesem Punkt nur ungern gewähren ließ. Die schöne und begabte Sängerin Karoline Jagemann war nun nicht sobald des Großherzogs Favoritin und als solche Frau v. Heygendorf geworden, als sie sich auch schon mit allerlei Privatwünschen und Kabalen störend in die Theaterleitung mischte. 1808 hatte Goethe durch das Einreichen seiner Entlassung zwar seine Stellung nur gestärkt, doch bald begann der Kleinkrieg von neuem, bis es 1817 gelang, den Bruch herbeizu-

her Eile soziale Zustände, sie
viel eher welche nach. Und
Die Hochzeit des Figaro" von
ochmut wie der Untauglich
er damaligen französischen
ratie ein nur allzu getreues
ieferte, die Satire den Nagel
n Kopf traf, eben deshalb
udwig XVI, — der, nach
, sich „nicht als der erste
r seines Volkes, sondern
nur als der erste Edelmann
Adels" fühlte, — so sehr
die Aufführung eingenommen.
m berühmten Monolog Figa
er dem unterdrückten, schwer
ten, nach jeder Richtung an
nmen behinderten Bürger-
echt aus der Seele sprach
rat mit einer Bewerbung auf,
ein Unglück wollte, daß ich
iert war; man brauchte einen
r, — ein Tänzer erhielt die
'), der alle Beschwerden gegen
ige Begönnerung von Un-
, Kabinettjustiz u. s. w. in
, dialektisch geschliffene For-
rachte, hatte der König sofort
: „C'est détestable, .. das
iemals aufgeführt werden!"

die Zeitgenossen spöttelten, daß jede der handelnden Personen ein eigenes Laster verkörpere, schlossen sie mit dem beißenden Epigramm:

„Mais pour voir à la fin tous les vices ensemble,
Le parterre en chorus a demandé l'auteur."

Es ist ja richtig: Beaumarchais war für seine Person nicht der Meistberechtigte, Moral zu predigen und den Text zu lesen. Doch der demokratische Trotz, der sich immer, und zwar mit Recht, zu regen beginnt, sobald die Aristokraten nichts taugen, dieser Figaro, die Verkörperung unterdrückter Verdienste, die sich nur durch geistige Ueberlegenheit in der Satire Genugthuung holen können, hatte für das ganze Bürgertum Europas etwas Bezauberndes. Schon früh, 1785, erschien das Stück auch auf deutschen Bühnen, eine willkommene Zugabe zum Spielplan, um dann allmählich, bei veränderten Zeiten, seine Schärfe zu verlieren, bis es, abgeblaßt, nur als lustiger Operntext noch genießbar blieb.

243. Voltaire. Woher nun eigentlich die große Beliebtheit der Franzosen, während ihr Wesen von dem unsrigen doch so verschieden ist? Hat Lessing ganz umsonst Corneille widerlegt und Voltaire vernichtet? Vergebens eigene Muster aufgestellt? That er unrecht, uns immer wieder auf Shakespeare zu verweisen? Es muß ausgesprochen werden, daß er den großen Briten in einer Beziehung thatsächlich für uns überschätzt hat. Ein so großartiges Beispiel Shakespeare für Charakterzeichnung ist, für aufsteigende Handlung in der Tragödie, für Humor im allgemeinen, so hat er doch nicht den Komödienstil entwickelt, den wir damals gebrauchen konnten. *Er war in seinen* Lustspielen so originell wie Aristo[phanes], der sich ebenfalls einen völl[ig] eigenen, d. h. unnachahmlichen St[il] erschuf, indem er seine komische[n] Personifikationen aus der Wirklich[keit] in die Phantasiewelt entrückte. Die ganze Sehnsucht des moderne[n] Publikums geht aber und ging scho[n] vor hundertfünfzig Jahren auf rea[]listische Wiedergabe der Gesellschaf[t], in der man lebte. Man wollt[e] Boden der Wirklichkeit unter de[n] Füßen haben, wollte Nachbarsleut[e] in ihren vier Wänden sehen, un[d] in dieser Beziehung war Shake[]speare eben schon durch Ben Jon[]sons Komödien „Jedermann ha[t] seine Schwächen", „Der Teufel is[t] ein Dummkopf", „Das schweigsam[e] Weib" übertroffen worden. De[r] nächste Satz englischer Lustspiel[]talente, von 1670—1710 sich aus[]lebend: Wycherley, Congreve, Van[]brugh und Farquhar, verlegte sic[h] die deutsche Bühne durch zu groß[e] Unsauberkeit. Da kamen die ge[]schmackvolleren Franzosen mit ihre[r] behenden Auffassung, ihrer große[n] Fruchtbarkeit, und während di[e] deutsche Produktion sich nur lang[]sam entwickelte, wurden sie die Be[]herrscher unseres Spielplanes bi[s] tief in die neue Zeit hinein. Vol[]taire mit seinen Tragödien, dan[n] Molière und Destouches waren di[e] am Hamburger Nationaltheater meis[t] gespielten Autoren.

244. Englisch, Französisch ode[r] Deutsch? Es läßt sich ermessen, wie sehr unser Dramaturg darunte[r] gelitten haben mag, daß gerade Vol[]taire, den er bekämpfte, doch fürs Re[]pertoire, um die Maschine in Gan[g] zu halten, ganz unentbehrlich blieb. Auch nach Lessing hat es an Oppo[]sition gegen den französierende[n] Geschmack nie gefehlt, und in ander[t]halb Jahrhunderten deutscher Thea[]terentwickelung trat es zu Tag[e], *daß uns, was* die Komödie betri[fft]

schließlich doch nur aus eigenen Mitteln zu helfen sei Die Franzosen können unser Ideal nicht sein; aber die Engländer ebensowenig. Langsam zwar, doch immerhin ausreichend, hat Lessings Musterlustspiel Schule gemacht, und heute wissen wir: das Element, von dem eine gute deutsche Komödie lebt, heißt nicht sowohl Witz, als vielmehr Humor. Es ist nicht vorzüglich unser Verstand, den wir beschäftigt haben wollen, sondern unser Gemüt. Wir verlangen wohl Gelächter, aber nicht ohne Rührung, und vor allem: Behaglichkeit. Sonnige, siegreiche Persönlichkeiten, die sich aus der Fülle ihrer ungebrochnen Kraft heraus frei über Alltagsorgen erheben wie Minna v. Barnhelm und Konrad Bolz, das sind unsere echten Lustspielheldinnen und Helden. Selbst Shakespeare ist uns zu witzig, sein Reichtum erweckt zu-

hatten auch wir schon Bühnendichter, die, wie Iffland und Benedix, zugleich fruchtbar und den deutschen Gemütston für ihre Zeit richtig anschlagend, unsern Spielplan von den Franzosen fast unabhängig machten. Ein Beispiel vor allem aus der neuesten Zeit liefert dann den Beleg, daß ungeachtet alles Blendens für den Augenblick französierende Stücke sich auf der deutschen Bühne nicht halten. Oskar Blumenthal ist niemals geistreicher gewesen als in seinen drei ersten Arbeiten, mit denen er sich das „Deutsche Theater" in Berlin eroberte: der „Großen Glocke", dem „Probepfeil", dem „Tropfen Gift", alles glücklichen Nachahmungen des französischen Konversations- und Intriguenstückes, — doch trotz lärmender Anfangserfolge heute schon so gut wie vergessen. Dagegen hatte das „Weiße Rößl", das nicht



Joh. Fr. Ferd. Fleck

1757—1801.

Nach einem alten Stich.



Christiane Henriette Koch



A. W. Iffland

1759—1814

Nach dem Stich von A. Karcher, 1795.



ühnen und rührigen Theater= benützt, um in Berlin die :g zu nehmen.

i. Theophilus Döbbelin, :t Königsberg geboren und Neuberichen Schule groß en, war ein richtiger Komö= alten Schlages, wild und ich, immer in Uebertreibung, im Alltagsleben mit den :en eines Helden aus 'ner t= und Staatsaktion". Von rdentlichem Selbstgefühl, hielt ur den ersten Mimen Deutsch= traute sich alles zu und , wenn er berühmte Größen astspiel eingeladen hatte, sie vor ihrem Auftreten „nieder= .ern", indem er ihre Rollen So gab er 1778 vor ere Ankunft in Berlin den — was ihm freilich beinahe lecht bekommen wäre, — und (1783) Lessings Nathan für n Jahre unmöglich, weil er elrolle übernahm und natür= :el verdarb.

alo er durch Zahlung von halern jährlich gleiche Rechte auch erworben hatte, schloß

Dies war einer der gottbegnadeten Schauspieler, bei denen sich Mittel und Geist zur Vollkommenheit er= gänzen. „Männlich edle Gestalt," so schildert ihn Iffland, „noble Haltung, bedeutender Schritt, ein Feuer werfendes Auge verkündeten auf den ersten Blick den großen Künstler. Ein Seelenton, dessen Melodie unwiderstehlich das Herz gewann, ein Feuerstrom, der, wohin der Sturm der Leidenschaft gebot, auf Höhen und in Abgründe mit sich fortriß." Er soll insonderheit ein wunderbarer Wallenstein ge= wesen sein. Die Erzählung von dem Traumgesicht und dem „Zeichen" vor der Lützener Aktion schloß er beinahe flüsternd, mit einem ins Weite gerichteten Blick, wie im Selbstgespräch. Es darf hier er= innert werden, daß ein Moderner unlängst, — um recht natürlich zu sein, versteht sich, — jene Schluß= zeilen wie ein junger Gardefähnrich herunterkrähte: „Und Roß und Raiter . . äh . . sah man niemals wieder."

248. Berliner Nationaltheater. Döbbelin aber, der Glückspilz, hatte

bereite alte Komödiant nutzte die Situation sofort zu seinen Gunsten aus. Ob er wirklich vor Friedrich Wilhelm II. unter Verbeugungen jene Ansprache hielt, die er sich vorgenommen hatte und die berichtet wird: „Die deutsche Kunst in silbergrauen Haaren wagt, sich Eurer Majestät heißen Strahlen zu nähern, um eine Erwärmung, deren sie bedarf, zu empfangen, indem seit einem Dezennium die heftigsten Nordwinde auf sie eingestürmt haben", ob der König ihn wirklich verhindern mußte, in Ohnmacht zu fallen? Soviel steht fest, daß er zwei landesväterliche Mahnungen mit sich fortnahm: erstens nicht mehr Karten zu spielen, und zweitens für gute Tänzer zu sorgen.

Am 5. Dezember 1786 eröffnete Döbbelin seine Vorstellungen im früheren französischen Theater, das

Intendanz und die störenden Kriegsläufte am Rhein ihn geneigt machten, dem Rufe nach der Preußenhauptstadt zu folgen. Er war freilich als Schauspieler nicht mehr ganz derselbe geblieben, als der er angefangen hatte, und liebte es nun, auch in ernsten Rollen die Charakteristik mit allen möglichen Einzelzügen zu überladen, — der Sucht, das Publikum zu überraschen, mehr und mehr verfallend. Dies mag der Grund gewesen sein, weshalb er in Schröders Gegenwart eine gewisse Befangenheit nie ganz los wurde. Denn Schröder blieb seiner Bescheidenheit, dem Zeichnen in großen und einfachen Linien treu bis zuletzt. Iffland wußte das, erkannte seinen Meister unbedingt als den Größeren an, doch da er seine geistreichelnde Kleinkunst nicht lassen konnte, schämte er sich und soll einmal auf die Frage, weshalb

Direktor der Königl Schau-
im Jahre 1814.
Jahre darauf, unter der
anz des Grafen Brühl, wurde
e Nationaltheater während
Probe schnell zum Raub der
en. Kostüme, Dekorationen
ch ein junges Mitglied mit
Carlsberg verbrannten.
udirektor Schinkel erhielt
n Auftrag, einen neuen Plan
werfen. So entstand am
menmarkt (dem Schillerplatz),
noch heute steht,
Das Königl. Schauspiel-
Am 26. Mai 1821 ward es
em Prolog von Goethe und
sen Iphigenie" eröffnet, der
lett „Die Rosenfee" folgte.
Brühl, im Opernhause durch
hänomenalen Erfolg von
s „Freischütz" begünstigt, er-
ich im Schauspielhause vor
das Verdienst, eine schwere,
ffland leider kontrahierte
huld einzulösen, durch Auf-
z der Dramen Heinrichs v.
Goethe, mit einem tief-
nswerten Fehlgriff, hatte für
ublikum 1808 den „Zerbro-
Krug", der ein schnelles
es Herunterspielen erfordert,
s in drei Scherben, die er
nnte, mit Pausen dazwischen,
gen, sodaß der Inhaber des
rer Theaters den „Kleist des
chenen Topfes" zu bespötteln
hte. Die Tragik im Leben
chters: daß man seine Dra-
cht mehr ernst nehmen wollte,
auptsächlich aus diesem ästhe-
egen ihn begangenen Ver-
her. 1822 führte das Ber-
königl. Schauspielhaus jenes
„Minna v. Barnhelm" beste
ertvollste Lustspiel, das wir
jen überhaupt besitzen, mit
eichnetem Erfolge vor; es ist
bring als Dorfrichter *Adam*
größten Sehenswürdigkeiten
von Berlin geworden und noch
heut eine Zierde des Spielplanes.
1824 folgte „Das Kätchen von Heil-
bronn", 1828 endlich „Der Prinz
von Homburg", das Hohelied des
Brandenburgertumes.

252. Konkurrenz. Die Inten-
danten haben dann gewechselt; doch
selbst in den Zeiten des Stillstandes
und Niederganges noch ist die Ber-
liner Hofbühne eine treue Pflegerin
gesunder, das Familienleben nicht
beleidigender Tradition und vor
allem eine Musterstätte für ein
reines und richtiges Deutsch gewesen.
Im Herbst 1883 wurde das Kon-
kurrenzunternehmen des „Deutschen
Theaters" durch Adolf L'Arronge
mit einigen der vorzüglichsten Schau-
spieler, die wir damals besaßen:
August Förster, Ludwig Barnay,
Friedrich Haase, Siegwart Fried-
mann und Hedwig Niemann-Rabe
ins Leben gerufen; doch, angespornt
durch diesen Wettbewerb, hat sich
die altehrwürdige Bühne am Schiller-
platz wie ein Phönix aus der Asche
erhoben, um unter der Intendanz
des Grafen Hochberg, der technischen
Leitung des Ober-Regisseurs Max
Grube die volle Höhe ihrer Lei-
stungsfähigkeit zu erreichen. Man
ist nicht immer mit ihr zufrieden,
weil sie, gehemmt durch höfische
Rücksichten und ihre Ueberlieferung,
der zeitgenössischen Produktion nicht
ganz so weit entgegenkommen kann,
als sie vielleicht möchte. Dafür ist
sie auch weniger in Gefahr, ein
Opfer der Mode zu werden wie
Privatunternehmungen, die der
Tagesströmung gar zu leicht nach-
geben. Sie allein hat sich von der
Orgie des Naturalismus in Berlin
freigehalten, und alles in allem ist
es nur gut, wenn innerhalb des
hastigen Vorwärtsdringens, wie
es durch so scharfe Konkurrenz
bedingt wird, auch ein retardieren-
des Element die geistige Durch-

bringung des aufkommenden Neuen fördert.

Noch heutigen Tages empfangen sämtliche ernsteren Berliner Theater, ob nachahmend oder opponierend, ihre Signatur durch die Bestrebungen des kgl. Schauspielhauses. Ausgenommen sind das „Residenztheater", wo in den schönen Zeiten, als Augier, Sardou, Dumas fils noch nicht „abgespielt" waren, die französische Sittenkomödie ihren Tempel hatte, heut aber im Zeichen Menanders die minderwertige Pariser Boulevardschnurre gepflegt wird, und die Possentheater. Diese verdienen ein eigenes Kapitel.

253. Die Berliner Posse darf wohl mit Recht Adolf Glasbrenner ihren geistigen Vater nennen. Seine kurzen Berliner Skizzen, an die sizilischen „Mimoi" erinnernd, waren ausgezeichnet durch jenen schlagfertigen, kaustischen Dialog, jene

mödie gespielt" wurde, — d
ihrer Triumphe. Einige
allerersten Kräfte, Georg
Gustav Kadelburg, Franz
feld, Oskar Bleucke, sind
vorgegangen. Dann ist je
gattung mit ihrer meist
lotterigen Mache, ihren
Uebertreibungen, Unwahrs
keiten und banalen Späß
mehr litterarischen Richt
wichen; denn gegenüber
Salinger, Wilcke bedeutete
und Rosen schon einen e
Fortschritt. Was heut i
sich Posse nennt, sollte
„Ausstattungsstück" heißen

254. Wien. Es ist be
wähnt worden, zu welcher
schaft das Italienische n
dreißigjährigen Kriege an de
gelangt war, bis endlich
Theresia sich mit aller Ene
Konsequenz des deutschen Sc

Propaganda zu machen. Aber
Theresia, der besonders der
unanständige Dialog der
ifspieler zuwider war, ließ in
Opposition nicht nach. In
Auftrag setzte Baron von
i, der statt der wälschen Oper
utsche Theater übernommen
750 etwa die Neuerung durch,
den Donnerstag ein regel-
s Stück gespielt würde.
owohl das damalige Reper-
— Uebersetzungen fran-
r Klassiker und bestenfalls
tspiel der Madame Gott-
. — selbst für diesen einen
tag kaum ausreichte, machte
ierung Glück: die Donners-
stellungen waren immer aus-
t.

griff Maria Theresia durch,
digte 1752 die früheren Un-
ner großmütig und befahl:
aubühne auf einen gesitteten
t setzen. Aber unglücklicher-
war das Jahr vorher der
es Burgtheaters an eine fran-
Truppe vergeben worden
- der ganze Adel ging zu den
sen über.

dauerte bis 1760, als Maria
a, mitten im siebenjährigen
mit erneuter Anstrengung
e Schauspieler aus dem Reich
n ließ. Da brannte wieder
rnthnerthor-Theater ab und
tsche Bühne, neben den Fran-
an der Burg nur geduldet
iefmütterlich in Bezug auf
ttung bedacht, ward von
zum Aschenbrödel.

kam Hilfe von zwei Seiten.
l regte sich endlich die hei-
Produktion und Schriftsteller
ufeld (als Bearbeiter Hamlets
rwähnt) führten den Beweis,
an, — wie es in einer Wiener
t heißt, — „über Lokalthor-
lachen könne, ohne *die plumpen
*ide eines Hanswurstes oder
Jakerles nötig zu haben*". Sodann
wurden mit dem Tode des Kaisers
Franz im Jahre 1765 die fran-
zösischen Schauspieler abgedankt. Im
neu aufgebauten Kärnthnerthor-
Theater durften sich die Deutschen
tummeln, bessere Leistungen dräng-
ten die Burleske immer mehr zu-
rück, bis selbst Prehauser sich dazu
verstand, in „Miß Sara Sampson"
als Norton aufzutreten, und am
17. Febr. 1776 ließ Kaiser Josef II,
der dem ganzen Treiben aufmerk-
sam zugesehen hatte, durch den
Fürsten Khevenhiller, seinen Ober-
hofmeister, den deutschen Schau-
spielern erklären: „daß er das Thea-
ter nächst der Burg zum Hof- und
Nationaltheater erhebe, und daß
von nun an nichts als gute regel-
mäßige Originale und wohlgeratene
Uebersetzungen aus andern Spra-
chen darin aufgeführt werden
sollten."

255. **Die Wiener Burg** ist von
jenem denkwürdigen 17. Februar
1776, ihrem Geburtstag, bis heut
eine richtige feste Burg echter Kunst
und echten Deutschtumes zugleich
gewesen. Es haben Zeiten des
Glanzes und des Niederganges ge-
wechselt, im ganzen ist die Richtung
zur Höhe mit Glück eingehalten
worden und kein deutsches Institut
an der Donau beliebter als das
Hofburgtheater. Gleich zu Anfang
bildete freilich die schon beschriebene,
von der Lokalposse her aufkommende
Spielweise eine schwere Gefahr. Da
kam wie gewöhnlich der rechte Mann
zu rechter Zeit, um einen Markstein
zu setzen und das Ungesunde zurück-
zudämmen.

256. **Schröder in Wien.** 1778
hatte Fritz Schröder als Falstaff und
Lear Berlin erobert; im März 1780
rüstete er sich von Hamburg aus
zur Reise nach Wien. Brockmann
und Frau Sacco, die ihn von früher
her kannten, versicherten zwar: die

Tragödie sei des Schröder Sache nicht. Dennoch fühlte sich, da der Ruf des Mannes vor ihm herging, „die alte Schule“ in ihrem Besitzstande bedroht und alle möglichen Verleumdungen wurden in Bewegung gesetzt, noch ehe Schröder auftrat. „Ein solcher Kleinstädter,“ hieß es, „hat die Unverschämtheit, die großen Künstler einer Hauptstadt herauszufordern! Ein norddeutscher Komiker mit bürgerlichen Manieren will den König Lear spielen, die Meisterleistung unsers Brockmann!“ Fürst Kaunitz, der dem Angekommenen Audienz gab, warnte, nicht im „Lear“ aufzutreten. „Unglücklicherweise werden Sie mit Ihren eigenen Waffen bekämpft: Brockmann ist Ihr Schüler!“ „O, Ihre Durchlaucht,“ antwortete Schröder, „der Meister behält sich immer etwas vor.“

Der Abend des 13. April kam.

neid, was giftige geistige Impoten[z] was feige Bosheit ersinnen konnte[,] wurde diesem Mann angethan, s[o] daß trotz aller Gunst des Publikum[s] und des Hofes der Ekel zuletzt ih[n] übermannte. Die Wiener Bur[g] wurde wie das Théâtre frança[is] von einem Mitgliederausschuß r[e]giert, der in Paris durch höhe[re] Intelligenz und besonders den regu[]lierenden Einfluß der litterarische[n] französischen Centrale meistens dara[n] verhindert ward, in eigennützig[er] Kameraderie vollständig aufzugehe[n,] in Wien jedoch diesem Uebel grün[d]lich und wiederholt anheimfie[l.] Was Schröder durch systematisc[he] Abweisung der von ihm eing[e]reichten Stücke, durch absichtli[ch] verkehrte Rollenbesetzung u. s. [w.] überhaupt an Schabernack gespi[elt] werden konnte, das ließ dieser Au[s]schuß sich nicht entgehen. Mit eine[m] Wort: Schröder, der geborene u[n]

und zu strebsen, durchgreifen und vorwärts kommen will. Es waren in Wien zuviel Halbe gegen diesen einen Ganzen. Darum schüttelte er nach vier Jahren den Staub von seinen Füßen.

258. Laube. Die Wiener Burg hat dann noch manche Direktion gesehen; am berühmtesten war die des Schlesiers Heinrich Laube 1850 bis 1867. Was dramaturgisches Verstandnis für des Dichters Werk, was Spursinn für Entdeckung schauspielerischer Talente, Fleiß und Takt für ihre Schulung betrifft, wird die Laubische Direktion nie wieder von einer andern übertroffen werden. Jeder Autor, der um jene Zeit in Wien ein Stück aufführen ließ, war glücklich, von seiner Art und Weise des Inscenierens zu lernen. Seine besten Kräfte aber suchte er sich bis aus den Reihen der Statisten heraus, manchmal, wie Sonnenthal und Lewinsky, auf ganz flüchtige erste Eindrücke hin. Er war darin der Meinung Goethes, daß auf seinem Hof kein Huhn gackern sollte, das er nicht selbst hätte ausbrüten lassen.

Anfechtbar allein war die puritanische Einfachheit seiner Ausstattung, die mit dem Geiste der vorgeführten Dichtung zuweilen in verblüffendem Gegensatz stand. Es hat mehr als Einen ernüchtert, den glänzenden Fiesko zu sehen und von der Pracht Genuas zu hören — bei fast kahler Bühne.

259. Förster. Hierin hat sein Nachfolger Franz v. Dingelstedt gründlich Wandel geschaffen. Von den ferneren Direktoren, Adolf Wilbrandt, Sonnenthal, August Förster, Burckhardt, Schlenther ist besonders das Schicksal Försters interessant, des Mannes, der seinen Herzenswunsch erfüllt sah. Es ließ ihm nicht Ruh noch Rast *an seinem* herrlichen *selbstgeschaffenen Institut,* dem „Deutschen Theater" in Berlin, die Arbeit dort machte ihm keine Freude mehr. Sein ganzes Sehnen stand nach der Wiener Burg mit ihrem künstlerischen Reiz, ihrer bezaubernden Intimität des Hauses, ihrem kunstfrohen, dankbaren, verständnisvollen, jauchzenden Publikum. Nach Lösung großer materieller und anderer Schwierigkeiten war das Ersehnte endlich gelungen: August Förster gehörte als Leitender dem Institut wieder an, das ihm seine ersten Lorbeeren geschenkt hatte. Doch das alte Haus stand nicht mehr; das neue, mit nicht sehr günstiger Akustik, war außen prächtig, aber innen dem alten Ideal nicht mehr gleich. In knapp dreiviertel Jahren hatten dem glücklichen Direktor Enttäuschung und Kabalen das Herz gebrochen.

260. Die Meininger. Ein Jahr bevor Heinrich Laube von der Direktion des Burgtheaters zurücktrat, kam durch die Ereignisse des Krieges in Meiningen ein junger Herzog, Georg II, auf den Thron, um sich und der deutschen dramatischen Kunst unvergänglichen Ruhm zu erwerben. Nur in Wien, der damaligen Bühnenstadt par excellence, war und blieb das Theater eine Leidenschaft, jeden Wiener ging persönlich an, was seine Lieblinge, die Schauspieler, betraf. In Norddeutschland, abgesehen etwa von Dresden, Leipzig und Hamburg, konnte man die Zustände höchstens „nicht warm, nicht kalt" nennen. Nur so ist es zu erklären, daß unser stärkstes Bühnentalent, Gustav Freytag, nach seinen „Journalisten" (1853) dem Lustspiel nichts weiter lieferte.

Die Ursache wird darin zu suchen sein, daß unser öffentliches Leben inhaltreicher und interessanter geworden war, während die Bühne *keine großen zeitgemäßen Fortschritte aufzuweisen* hatte. Das

stärkste produktive Genie jener Tage, Richard Wagner, verzweifelte darum völlig an der Zukunft des deutschen recitierenden Dramas und konnte sich eine Neubelebung, eine Modernisierung des Theaterwesens zu größerer Frische nur durch eine Kombination verschiedener Künste, vor allem aber nicht ohne Musik und Malerei denken.

Der Herzog von Meiningen, ein historisch durchgebildeter, höchst feinsinniger und kritischer Kopf, war andrer Ansicht. Er kam dahinter, daß man aus dem Vorhandenen, besonders den klassischen Werken, nicht alle jene Wirkungen herausgeholt hatte, die in ihnen steckten, und daß der Grund dafür in einer mangelnden Ehrfurcht gegen den Dichter zu suchen sei. Es war die Zeit, als ein herumreisendes Virtuosentum überall den einzelnen Schauspieler in den Vordergrund

nicht verdienten; von den Klassikern galt es ein für allemal, daß si[e] sich selber helfen müßten. Di[e] schäbigsten Dekorationen mit de[n] verschlissensten Kostümen waren gu[t] genug; blutige Anfänger mußten die zweiten Liebhaber (Mortimer, Brackenburg u. s. w.) herausbombasten; die zum Chor abkommandierten Soldaten schieden sich von der übrigen Komparserie wie Oe[l] und Wasser — alles gleich. Di[e] Hauptsache blieb, daß der betreffend[e] Gast seinen „Abgang" hatte; das Stück selbst mochte sehen, wo es blieb. Es war die Zeit, als Ed. Devrient in seiner Geschichte der Schauspielkunst durchblicken ließ, daß die Dichter doch eigentlich der Darsteller wegen da seien. Kurz: Gleichgültigkeit, Dünkel, Ignoranz und Vorwitz hatten sich verbunden, um einen Schlendrian einreißen zu lassen, den zuletzt nur eine Tha

richtigen Erwägung, daß die wertvollsten Dichtungen, weit entfernt, die geringste Sorgfalt zu verlangen im Gegenteil die allergrößte gebieterisch forderten, unsern besten Dramatikern diesen Tribut der Achtung zollte, ihren Bildern einen würdigen und, wenn es nötig schien, sogar kostbaren Rahmen gab, erntete er den Lohn seiner künstlerischen Intelligenz in einer hundertfältig gesteigerten Wirkung. Jetzt erst merkte die Nation, was sie an ihrem „Wallenstein" besaß. „Die Räuber", in dieser Inscenierung, mit dieser Beherrschung der Massen, wirkten wie eine Première. Und dann wieder, wo durch die Künste der Ausstattung nichts hinzuzugewinnen war, wie z. B. in Shakespeares „Was ihr wollt", überraschte den Zuschauer ein Zusammenspiel, wie er es bis dahin bloß vom Hörensagen gekannt hatte.

262. Wirkung der Meininger. Vierzehnjährige Gastspiele haben diese neue Kunst in alle größeren Städte des Reiches und über unsre Grenzen hinaus zu den Deutschen in Moskau und St. Petersburg, Antwerpen, London und Wien getragen. Der Erfolg ist von Litzmann in knappen Worten dahin gekennzeichnet worden: „Sie haben den Dichter wieder auf den Thron gesetzt, ihn zum Herrscher auf der Bühne gemacht und die Schauspielkunst als die dienende Kunst wieder in die ihr gebührenden Schranken zurückgewiesen."

Anders ausgedrückt: Die Meininger haben den Geschmack an unsern Klassikern neu belebt, sie haben uns viele Meisterwerke erst recht zugänglich und verständlich gemacht. Ihnen ist es zu danken, daß in der Zeit der naturalistischen Hochflut in Berlin um das Jahr 1890 „Wallenstein" am *Königl.* **Schauspielhause**, *„Faust", I. und II Teil*, am „Deutschen Theater" allabendlich übervolle Häuser machten. Sie haben uns ihn, dessen Verschwinden von der deutschen Bühne noch Goethe ganz kühl ins Auge faßte, sie haben uns Shakespeare erst völlig erschlossen und unserm Repertoire dauernd zu eigen gemacht. Daß sie nebenbei nicht auch bahnbrechend als Entdecker dramatischer Talente vorgingen, liegt in der Natur der Sache; denn zuviel Wagnisse mißglückten und die Gastspielreisen mußten rentabel bleiben, um den großartigen Betrieb und die stille Arbeit der Wintermonate daheim zu ermöglichen.

Dennoch haben die Meininger auch nach dieser Richtung hin sich Verdienste erworben. Sie haben Björnson eingeführt, sie haben 1881 dem zehn Jahre hindurch überall abgewiesenen Ernst v. Wildenbruch für seine „Karolinger" die Bühne geöffnet. Als sie 1890 ihre Reisen einstellten, war ihr hohes Streben geistiges Eigentum der Nation geworden, und wir können stolz auf eine Kultur sein, die durch Beginnkraft, Einsicht und Fleiß eines Einzigen ein kleines Städtchen von wenig über 10 000 Einwohnern zur europäischen Berühmtheit erhob. Der Name Georg II von Meiningen wird unter den Bahnbrechern, die den noblen Ehrgeiz haben, Vorurteile zu besiegen und echter Kunst neue Gebiete zu erobern, unsterblich bleiben.

263. Berühmte deutsche Schauspieler. Wir haben Ekhof, Fritz Schröder, Iffland kennen gelernt, die goldene Mitte gewissermaßen, zu beiden Seiten von ihr dort die Uebertreibungen der naturalistischen, von der Wiener Stegreifkomödie herstammenden Spielweise, hier aus der Weimarer Schule die Neigung *zu Deklamation* und Pose. Welche *Vorbilder dienten* nun den Jüngeren

zum Studium, seit Schröder sich 1798 von der Bühne nach seinem holsteinischen Landgut Rellingen zurückgezogen hatte, Fleck 1801, Iffland 1814 gestorben waren?

Zwei Sterne ersten Ranges glänzten damals in der deutschen Schauspielkunst: Eßlair, 1772 in Slavonien geboren, seit 1820 Regisseur in München und besonders groß in Schillerschen Rollen, als Tell und Wallenstein; dann Sophie Schröder, geb. 1781, seit 1804 mit einem Tenoristen Schröder verheiratet. Sie war nicht nur eine große Tragödin, sondern auch von kluger und charaktervoller Art, so daß 1813 in Hamburg der französische Marschall Davoût, der die Stadt gegen die Verbündeten zu halten hatte, der mutigen Frau wegen ihrer unbeugsamen patriotischen Gesinnung drohte, sie nach dem Inneren Frankreichs zu verschleppen. Ihre Haupt-

lich holländisch de Vrient, 1784 i[n] einem soliden berliner Kaufmanns[-] hause geboren. Lange Zeit in Dessau[,] dann 1809—15 in Breslau thätig[,] wo er die Befreiungskriege mit[-] erlebte. Es war am 27. August 1813, als das alte Schauspiel „Di[e] Soldaten“ gegeben werden sollt[e] und Ludwig Devrient, als Schacher[-] jude Moses auftretend, eine Haupt[-] mannsfrau zu fragen hatte: „Nicht[s] zu handeln?“ Wie groß war da[s] Staunen der Breslauer, als e[s] statt dessen hieß: „Haben Se scho[n] gehört die Neuigkeit? De Fran[-] zosen haben gekriegt ä grauße Patsch[e] an de Katzbach von Tate Blücher!“ worauf Moses die Siegesnachricht warm aus der Presse gekommen vorlas. Ein Jubel folgte, wie e[r] selbst unter dieses begnadeten Künstlers Erfolgen einzig gewesen sein dürfte. 1815 ward er dann auf Betreiben Ifflands, der noch

mine Schröder verheiratet war; Eduard in Karlsruhe, wo er die „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“ verfaßte und 1877 starb; Emil besonders groß als Tasso, wenn er am Dresdener Hoftheater seinem Gegner Dawison, der den Antonio gab, seine schneidenden Repliken ins Gesicht schleuderte. Emil hat auch in London gastiert, wo er von Kennern als Hamlet weit über Kemble und Kean gestellt wurde.

Bogumil Dawison (eig. Davidsohn) und Seydelmann waren die beiden Charakterspieler, die neben den Devrients während der vierziger Jahre am meisten von sich reden machten. Von Dawison sagt Eugen Zabel gelegentlich, daß er und Marie Seebach wie frische Winde über die staubige Tradition hergefahren seien, das Einseitige des Deklamierens beseitigt, eine viel reichere Charakteristik und feinere Beseelung ihrer Rollen, als man früher kannte, zur Geltung gebracht hätten. Hierin liegt schon ausgesprochen, daß die gesunde Schröder-Ifflandsche Kunst in die Brüche zu gehen anfing, während die Weimarer Schule die Oberhand gewonnen hatte. An Bogumil Dawison richteten sich junge Kräfte wieder auf; Lehfeld und Mitterwurzer liegen in seiner Linie. Doch einer vor allen darf nicht vergessen werden, der die Fahne charakteristischer Kunst in Berlin durch lange Jahrzehnte, von 1845—78 wehen ließ, das war der prächtige alte

266. Theodor Döring. Gleich groß als Franz Moor und Jago, wie als Just und Falstaff oder Leberecht Müller im Benedixschen „Störenfried“, wurde er in seiner Wandlungsfähigkeit durch ein Organ von an sich unbestimmtem Klang unterstützt. An einem Abend *gab* er den Kutscher *in den Benedixschen* „Bedienten“, als ob er niemals über die Gesindestube hinausgekommen wäre, am nächsten als Widerpart seiner Kollegin Minona Frieb-Blumauer einen alten feudalen Oberhofmeister, gleich zwei Wesen aus ganz verschiedenen Welten. Die Anekdote erzählt von ihm, daß er, zuletzt etwas schwerhörig und gedächtnisschwach, als Oberst Kottwitz im Kleistschen „Prinzen von Homburg“ nach Art der Weimaraner, die immer gegen das Publikum Front machten, sofort bis an den Soufflörkasten schritt und dann, nach glücklich erhaschtem Stichwort, ins Parkett hinausrief: „Wer hilft mir vom Pferd?“ Doch diese Anekdote ist einfach nicht wahr. Döring lebt als das Muster eines Altmeisters noch heut im Andenken der jüngeren Generation, soweit sie treu zu Schröderschen Ueberlieferungen hält und hat sichtbarlich bis zu seinem 1874 erfolgten Tode Hunderte von heut noch wirkenden Schauspielern durch sein Vorbild mit Aufgaben versehen.

In Wien hielt Laube seinen Stamm von hervorragenden Kräften gut beisammen: Baumeister, Meixner, Lewinsky, Sonnenthal, Hartmann, Gabillon, Thiemig hatten alle mehr an der Burg zu thun als anderwärts. Luise Neumann glänzte damals durch ihr frisches, lebenswarmes Spiel, ihr herziges Lachen, das sie wie einen Trumpf auf einen Schlager setzte. Scribe sah sie bei einem Besuch an der Burg und, kaum daß sie die ersten Worte gesprochen hatte, drehte der alte Herr, der kein Wort deutsch verstand, sich lebhaft um und rief Laube zu: „voilà une actrice!“ Und wer könnte Charlotte Wolter vergessen, der sie jemals sah? Die als Hermione, in einer Rolle, *die zugleich* das Schicksal ihres lang *verkannten* und mißhandelten Taler



tes wiedergab, ihren wahren Beruf offenkundig machte und durch die großartige Gewalt ihres Temperamentes auch heute noch an deutschen Bühnen kaum ihresgleichen hat?

Im Reich aber nahm leider das Virtuosentum überhand; wer was konnte, wollte sich nicht mehr in den Rahmen eines festen Theaters fügen; überall störten herumreisende Sterne das „Ensemble"; so ward das Heimische bald nirgend geachtet, nur das Fremde, das gastieren kam. In dieser Zeit gewann das Burgtheater seine Suprematie über Deutschland, die erst die Meininger wieder brechen sollten, während zugleich für das Einzelspiel ein anspornendes und fascinierendes Muster aus Italien zu uns herüberkam.

267. Ernesto Rossi, geboren 1829, ist für seine Landsleute das gewesen, was Garrick für die Engländer und Fritz Schröder für uns

1857 in Turin sah Angelo de Gubernatis zum erstenmal Ernesto Rossi den Hamlet spielen. Der gelehrte Sanskritforscher und Kunstfreund hat seine damaligen Eindrücke in Worten wiedergegeben, die uns den ganzen Künstler zeigen und zwar in den Eigenschaften, die auch auf uns später am tiefsten gewirkt haben: „Hamlet stand lebendig und leibhaftig vor mir, in den ersten Scenen von tiefem Schmerz zerrissen, später dann Herr einer übermenschlichen Ironie, wie sie mir das klassische Schauspiel bis dahin noch nie in solcher Macht enthüllt hatte, dabei elegant und verführerisch in allen seinen Bewegungen, feurig, beredt und in seinem erheuchelten Wahnsinn, in seiner Schwermut furchtbar drohend. Ich schaute und glaubte zu träumen: dieser Hamlet war mir etwas so Neues; — so sehr gelang es Ernesto

sein Gebärdenspiel, und dieses so flink und ausdrucksvoll sich jeder Gelegenheit anpassend, wie wir das an unseren schwerblütigeren eigenen Schauspielern thatsächlich noch nicht gehabt hatten. Schon wenn (im „Othello") Brabantio den Verliebten warnte:

„Sei wachsam, Mohr! Hast Augen du, zu sehn,
Den Vater trog sie, so mag's dir geschehn! ..."

blitzte es (berichtet Frenzel) einen Augenblick unheimlich über Rossis Antlitz, und dieses Mienenspiel steigerte sich im Verkehr mit Jago derart, daß man jedes Wort des Schurken in Othellos Gesicht wie eine Schrift ablesen konnte. Dagegen hielt er seine Ansprache im ersten Akt nicht an den Dogen, sondern (wir würden sagen: nach Art der Weimarer Schule) direkt ins Publikum hinein, was den Eindruck der Wirklichkeit aufheben mußte; und ebenso hatten die Berliner von Dawison und Dessoir auch andere Momente des Othello schon besser gesehen. An Hamlets Spiel rügte Karl Frenzel mit Recht, daß im 3. Akt bei der Scene mit der Mutter sich Rossi derart in Wut hineinredete, daß er ihr das Medaillon vom Halse riß und zwei, dreimal mit den Füßen zertrat, — ein rohes und übertriebenes Gebaben, das deutsche Schauspieler nachahmten, obschon ein paar Scenen vorher der Prinz ihren dänischen Kollegen ausdrücklich Mäßigung in der Leidenschaft empfohlen hatte. Dazu kam, daß von Zusammenspiel bei den Italienern absolut keine Rede war und ihre Bearbeitungen, die höchstens an Fritz Schröders Epoche erinnern konnten, uns weiter Vorgeschrittenen einen ganz unlitterarischen Eindruck machten. Wichtige, *von uns gekannte und bewunderte Scenen waren* im „Othello" ganz gestrichen ode stark gekürzt, und „Amleto Principe di Danimarca" wurde ga in 6 Akten gegeben.

268. Rossi als Lear. Wi wollen ohne weiteres zugestehen, da Ernesto Rossi durch eindringliches von bedeutenden Geistesgaben unterstütztes und bis 1884 fortgesetzte Studium sich immer intimer in da Verständnis des großen Brite hineinarbeitete, ja daß er in eine Rolle schon bei seinem ersten Auftreten zur Wiener Weltausstellun 1873 all die ausgezeichneten Darsteller, die ihm damals zusahen, zu einmütigem staunendem Beifall fortriß; das war in Schröders einst vielbewunderter Leistung: als König Lear. Rossis Auffassung muß etwas ganz Neues gewesen sein, da sich nicht die Spur einer Tradition von ihr auf deutschen Theatern vorfand. Er machte uns den Anfang jener Tragödie erst recht verständlich, die solchen Kritikern, die von Rossi noch nichts Genaueres hörten, den Eindruck einer gewissen Flüchtigkeit von seiten des Dichters hervorzurufen pflegt, als ob es Shakespeare der Mühe nicht recht wert gewesen sei, gerade diese Seltsamkeit Lears zu motivieren. Rossi gab den wunderlichen König, wie wenn er unter einem großen, doch zurückgedrängten, unbefriedigten Ehrgeiz litte. „Fieberhaft", sagt Gubernatis, „verzichtet er auf die Herrschaft, mit derselben fieberhaften Unruhe teilt er das Reich unter seine Töchter; nicht aus Liebe zu ihnen entschließt er sich zur That sondern aus ganz ungemessene Eigenliebe. Er bildet sich bereits ein, daß seine Töchter ihn um diese Freigebigkeit willen anbeten würden Die königlichen Ehren allein ge*nügen ihm nicht* mehr, er begeh *gleichsam* nach göttlicher Verehru und überstürzt sich; daher



zwingende und unabwendbare Notwendigkeit des Wahnsinns, dessen sichtbares Fortschreiten uns Rossi vor Augen führt."

269. Der heutige Stil. Rossis Erscheinen, öfters noch wiederholt, fügte der deutschen Schauspielkunst allmählich das einzige Element hinzu, das sie zur Vollendung jetzt noch bedurfte. Sein Beispiel verhinderte, daß neben dem erkannten Nutzen des „Ensemble", das den Einzelnen zu Gunsten der Dichtung zurückzuhalten suchte, großes persönliches Können sich in der allgemeinen Achtung verminderte. Und wenn es auch stets unmöglich bleiben wird, starke Individualitäten zu züchten, so wurde durch das Zusammenwirken der Meininger mit Rossi etwas noch Besseres erzielt: die Hebung des Mittelmaßes, das eigentliche Merkzeichen hoher Kultur. Man kann heut in Deutschland nach

biedere Finkler mit einigermaßen verlängertem Gesicht dem Durchgänger nachsieht, — er ist kaum noch anzutreffen. Kein Prinz von Guastalla leckt mehr, wie der Naturalist Stephanie, den Theaterdolch ab, mit dem Emilia erstochen ward, und auch die neueste Weise, „ganz natürlich" zu sein: indem man grundsätzlich dem Publikum den Rücken zudreht und alles in den Bart murmelt, sodaß kein Mensch weiß, um was es sich handelt und was da vorbereitet wird, auch sie ist allmählich erkannt worden als das, was sie war: eine Ungezogenheit gegen Dichter wie Publikum. Der alte geheime Kontrakt zwischen Zuschauer und Darsteller: „es braucht nicht alles absolut wahr zu sein" beginnt sich zu erneuern. Damit regen die Burleske, das Phantasiestück, die Karikatur, die uns tausend vergnügte Theaterstunden

sein Gebärdenspiel, und dieses so [illegible]rk und ausdrucksvoll sich jeder Gelegenheit anpassend, wie wir das an unseren schwerblütigeren eigenen Schauspielern thatsächlich noch nicht gehabt hatten. Schon wenn (im „Othello") Brabantio den Verliebten warnte:

> „Sei wachsam, Mohr! Hast Augen du, zu sehn,
> Den Vater trog sie, so mag's dir geschehn! ..."

blitzte es (berichtet Frenzel) einen Augenblick unheimlich über Rossis Antlitz, und dieses Mienenspiel steigerte sich im Verkehr mit Jago derart, daß man jedes Wort des Schurken in Othellos Gesicht wie eine Schrift ablesen konnte. Dagegen hielt er seine Ansprache im ersten Akt nicht an den Dogen, sondern (wir würden sagen: nach Art der Weimarer Schule) direkt ins Publikum hinein, was den Eindruck der Wirklichkeit aufheben mußte; [illegible] hatten die Berliner von [illegible] und Dessoir auch andere Elemente des Othello schon besser [illegible]. An Hamlets Spiel rügte [illegible] Frenzel mit Recht, daß im [illegible] bei der Scene mit der Mutter [illegible] Rossi derart in Wut hinein[illegible], daß er ihr das Medaillon [illegible] riß und zwei, dreimal [illegible] den Boden zertrat, ein rohes [illegible] Gebaren, das [illegible] Schauspieler nachahmten, [illegible] ein paar Scenen vorher der [illegible] dänischen Kollegen aus[illegible] Mäßigung in der Leidenschaft empfohlen hatte. Dazu kam, daß von Zusammenspiel bei den Italienern absolut keine Rede war [illegible] Bearbeitungen, die höchstens an [illegible] Schröders Epoche erinnern konnten, uns weiter Vorgeschrittenen einen ganz unlitterarischen Eindruck machten. Wichtige, von uns gekannte und bewunderte Scenen waren im „Othello" ganz gestrichen od[er] stark gekürzt, und „Amleto Prin[cipe] cipe di Danimarca" wurde g[e-] in 6 Akten gegeben.

268. Rossi als Lear. W[ir] wollen ohne weiteres zugestehen, d[aß] Ernesto Rossi durch eindringliche[s], von bedeutenden Geistesgaben unte[r-] stütztes und bis 1884 fortgesetzte[s] Studium sich immer intimer in d[as] Verständnis des großen Brite[n] hineinarbeitete, ja daß er in ein[er] Rolle schon bei seinem ersten Au[f-] treten zur Wiener Weltausstellun[g] 1873 all die ausgezeichneten Da[r-] steller, die ihm damals zusahen, [zu] einmütigem staunendem Beifall for[t-] riß; das war in Schröders ein[st] vielbewunderter Leistung: als Kön[ig] Lear. Rossis Auffassung muß etw[as] ganz Neues gewesen sein, da si[ch] nicht die Spur einer Tradition v[on] ihr auf deutschen Theatern vorfan[d]. Er machte uns den Anfang jen[er] Tragödie erst recht verständlich, d[ie] solchen Kritikern, die von Ro[ssi] noch nichts Genaueres hörten, d[en] Eindruck einer gewissen Flüchtigke[it] von seiten des Dichters hervo[r-] zurufen pflegt, als ob es Shak[e-] speare der Mühe nicht recht we[rt] gewesen sei, gerade diese Seltsam[-] keit Lears zu motivieren. Ro[ssi] gab den wunderlichen König, w[ie] wenn er unter einem großen, do[ch] zurückgedrängten, unbefriedigte[n] Ehrgeiz litte. „Fieberhaft", sa[gt] Gubernatis, „verzichtet er auf d[ie] Herrschaft, mit derselben fieber[-] haften Unruhe teilt er das Rei[ch] unter seine Töchter; nicht aus Lieb[e] zu ihnen entschließt er sich zur Tha[t], sondern aus ganz ungemessene[r] Eigenliebe. Er bildet sich bereit[s] ein, daß seine Tochter ihn um diese[r] Freigebigkeit willen anbeten würden. Die königlichen Ehren allein ge[-] nügen ihm nicht mehr, er begehr[t] gleichsam nach göttlicher Verehrung und überstürzt sich; daher die

um die verschiedenartigsten Stämme schlingt, und zwar in ihrer wirksamsten Resonanz, vorgetragen aus dem Munde von Künstlern in große Zuhörerschaften hinein? Die deutschen Schauspieler sind es gewesen, die die Vorstellung wachhielten, daß zusammengehört, was sich von selbst verständigt, und wenn heut in Dutzenden von deutschen Stadt- und Hoftheatern in der Regie und im Verwaltungsgebiet Männer von vorzüglichster Durchbildung und überragender Intelligenz thätig sind, Männer, die sich in ihrem ganzen Wesen von Theophilus Döbbelin scheiden wie Tag und Nacht, so ist das nur ein Beweis mehr, wie brav der ganze Stand an sich selbst gearbeitet hat.

272. Rollen. Ein Blick auf den Spielplan, den sich unsere besten Darsteller wählen, um stichhaltige Proben ihres Könnens zu geben, Spiegelberg und der Pastor, Ferdinand und Hofmarschall von Kalb, Stadtmusikus Miller und Präsident von Walther, Tasso und Antonio, Egmont, Faust und Mephisto, Wallenstein, Max und Isolani, Mortimer, Talbot, Tell, der Prinz v. Homburg und der Große Kurfürst (eine Glanzrolle August Försters), Dorfrichter Adam. Wer kommt jetzt? Sind es französische Charaktere, die sich in modernen Stücken unsere Schauspieler suchen? Nein, es sind germanische: Konrad Bolz, der Erbförster, Dietrich v. Quitzow, der Pfarrer von Kirchfeld und der Meineidbauer, Konsul Bernick und Hjalmar Ekdal, Graf Trast und der Junker v. Röcknitz, Amtsrichter Wehrhahn, der Registrator auf Reisen, Dr. Klaus mit seinem Lubowski. Vollends bei unsern Heroinen sieht man außer Cyprienne und der leider immer



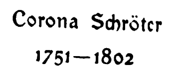
Charlotte Ackermann

1714—1792

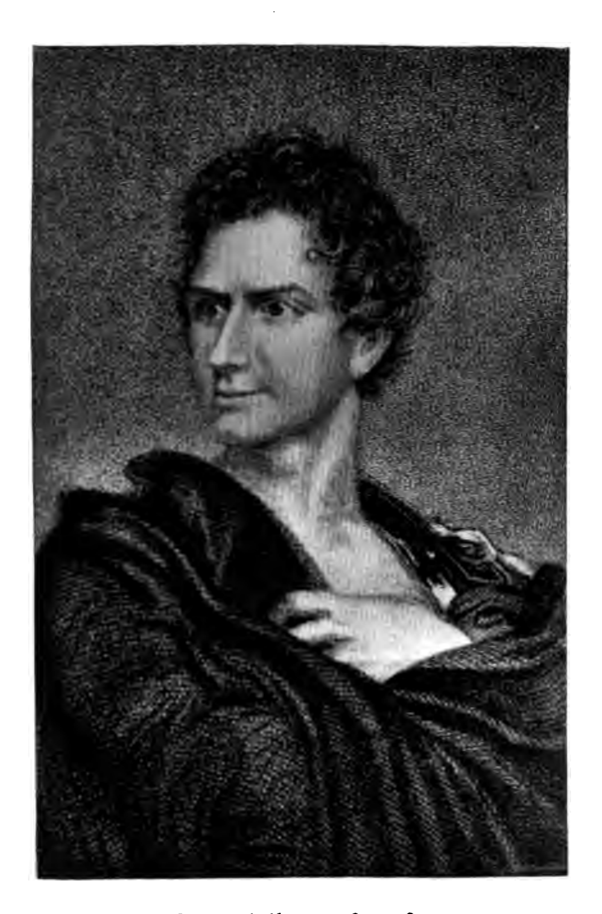


Corona Schröter

1751—1802







Edmund Kean, 1787—1833
als Coriolan.



Adelaide Ristori
geb. 1822

rade der Charakterspieler weiß, was Shakespeare und unsere Klassiker wert sind, denn an ihnen ist er gewachsen und ohne sie könnte getrost wieder mit dem Grimassenschneiden und Luftspringen von vorn angefangen werden.

In keinem Lande der Welt sind die Ergebnisse gelehrter Forschung mit solchem Geschick für Kostümierung und Inscenesetzung verwendet worden, in keinem Lande wird so sorgfältig „Maske gemacht". In Frankreich, in Italien genügen dem Komiker ein paar rote Tupfen auf Backen und Nase. Man muß Baumeisters feine Gestalt als Falstaff gesehen haben, um die Vornehmheit deutschen Humors schätzen zu lernen.

So steht es denn zu hoffen, daß unsre Bühne lang noch bleibt, was sie heute ist: eine Pflegerin echter und wohlverstandener Kunst, durch ihren nationalen Charakter eine politische Macht von unschätzbarem Nutzen, durch die Gediegenheit und Tüchtigkeit ihrer Vertreter ein Vorbild ernsten Strebens und frohen Gelingens. —

---

274. Litteratur

(zugleich für die dramaturgischen Abschnitte):

Bielschowsky, Albert: „Goethe".
Brahm, Otto: „Henrik Ibsen".
— „Heinrich v. Kleist".
— „Schiller".
Brandes, Georg: „Menschen und Werke".
— „Shakespeare".
Conrad, Hermann: „Hamlet und die Essex-Familie" (Preuß. Jahrbücher, Feb. und Juli 1895).
Devrient, Eduard: „Geschichte der deutschen Schauspielkunst".
Dowden, Edward: „Shakespeare".
Fischer, Kuno: „G. E. Lessing als Reformator der deutschen Litteratur".
— „Goethes Faust".
Fischer, Kuno: „Schiller-Schriften".
— „Shakespeares Hamlet".
Frenzel, Karl: „Berliner Dramaturgie".
Freytag, Gustav: „Technik des Dramas".
Genée, Rudolf: „Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels".
Gregorovius, Ferdinand: „Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter".
Hagemannn, Karl: „Geschichte des Theaterzettels".
Harden, Maximilian: „Theater" (in der „Zukunft").
Harnack, Otto: „Schiller".
— „Goethe und das Theater" (in der Augsb. Allg. Ztg." 17. 7. 1900).
Höcker, Gustav: „Die Vorbilder der deutschen Schauspielkunst".
Holtei, Karl von: „Vierzig Jahre".
— „Die Vagabunden".
Klein, J. L.: „Geschichte des Dramas".



Adelaide Ristori
geb. 1822

Klassische Dramaturgie

von

Dr. Robert Hessen

Die Lust am Schauspiel.

275. Geistiges Schlaraffentum. Benjamin Disraeli bemerkt in einem seiner Romane, daß bei der Volksmenge nichts beliebter sei als eine öffentliche Ansprache („there is nothing the mob likes better than a speech“). Wer sich die Ursache dieser Vorliebe klar gemacht hat, wird um die Erklärung für die Lust am Schauspiel nicht mehr in Verlegenheit sein. Es ist das Gefühl geistiger Leere, das in jeder Ansammlung von Menschen vorherrschen wird; ja jede Gesellschaft ist an sich schon ein Eingeständnis, daß man sich selber nicht genug sei und zur Erregung des Daseinsgefühles andre Menschen nötig habe. Daher überall dieser dringende Wunsch, es möchte ein Matador auftreten und dem ganzen Kreise die Verpflichtung abnehmen, noch irgend etwas zur Unterhaltung beizutragen; daher die Erleichterung des Mob, sobald ein Redner die Tribüne besteigt. Er mag durchfallen — dann pfeift man ihn aus. Aber sobald er spricht, braucht man selber nicht mehr zu denken und nichts mehr zu erfinden. Es ist ein *Zustand, beinahe dem Hinsetzen an einen gedeckten Tisch vergleichbar*; das in den Mund Fliegen gebratener Tauben aufs Geistige übertragen.

276. Schaulust. Wie muß sich die Wirkung erst steigern, wenn außer dem Ohr auch das Auge befriedigt wird! Die Neugier greift nach Strohhalmen, wenn sich nichts Besseres für ihre Genugthuung bietet, und in den Städten des Far West, wo das Militär in unserm Sinne fehlt, wo noch niemand den strammen Schritt unsrer Infantristen mit ihrer Janitscharenmusik vernahm, ist es die Feuerwehr, die „Firemen-parade“, die sämtliche Einwohner an die Fenster oder auf die Straße lockt, um mit dankbaren Blicken über die Befriedigung ihrer Schaulust zu quittieren. Solchen Umzügen, von Priestern und Priesterinnen bei gewissen Reinigungsfesten der alten Aegypter und Griechen aufgeführt, verdankte bekanntlich alles Theatralische seinen Ursprung, um uns bald zu immer schwelgerischeren Bildern, in immer mehr durchgeistigte Höhen zu führen.

277. Hedonik? Da ist denn *gelegentlich das Verlangen ausgesprochen worden*, bei der steten Zu



nahme der hier dargebotenen Freuden eine eigene Vergnügungslehre, eine neue Hedonik auszubilden; denn gerade das Edlere in den Darbietungen erfordere ein williges Entgegenkommen, eine sorgsame Erziehung, eine völlige Klarheit über das Wesen und die Absicht der Schaustellung. Doch scheint es fraglich, ob hiergegen nicht ein unerbittliches Gesetz der Natur Widerspruch erheben dürfte. Sie, die stets mit einer Hand nimmt, was sie mit der andern gab, pflegt eine bewußte, allzugroße Verfeinerung mit der Abnahme im Kernpunkt, mit einer Verminderung der Genußfähigkeit an sich zu bestrafen. Nicht bloß einzelne Individuen, sondern ganze Völker brechen dann in die Klage aus:

„Gieb ungebändigt jene Triebe,
Das tiefe, schmerzenvolle Glück,

brauchtheit abhängig sein. Di
Mitgefühl bleibt das A und
jeder Theaterwirkung und j
Genusses an ihr; alle Raffinier
ist reizlos, verglichen mit je
Urvergnügen. Statt einer d
gewitzigte Hedonik erzogenen Ju
sollte der Freund ihrer Fre
also vielleicht den umgekeh
Weg einschlagen: er sollte
allem Kraft und Frische zu er
ten, durch Gymnastik und ge
lose Lebensweise die Aufnal
fähigkeit für die Tage der
aufzusparen suchen. Leider —
Geschichte beweist es — fü
beide Wege, wenn eigensinnig
folgt, gleichweit am Ziel vo
Die Hedonik, die vorgeschri
Einsicht in die Quellen des
nusses, schmälert die Naivität
verhindert die Illusion; spartar
Nüchternheit wiederum läßt
Verlangen nach Kunst überl

nzierten Müßiggang sieht.
wir statt ihrer einen
ttsmenschen, so wird es
lematisch bleiben, ob durch
Einblick in die drama=
kstatt sein Vergnügen an
tungen wachsen kann;
st ein andrer, höherer
für ihn zweifellos: daß
ein Verständnis und die
seiner Bewunderung für
nke gottbegnadeter Dich=
igern müssen.
eschmackserziehung. Ver=
r nunmehr, für diesen
tt die Punkte heraus zu=
uf die sich die Aufmerk=
es Schauenden richten
vor der Ueberschätzung
igem bewahrt zu bleiben,
aber besser schätzen und
zu lernen, als es ohne
möglich wäre. Kein Zeit=
die das unsrige zu diesem
rechtigt und vorbereitet
Denn mag unsere Kunst
geringer sein als die
hokles oder Shakespeare,
h die Betrachtungsweise
chärft, es liegt soviel be=
Material nicht nur an=
ondern gesichtet vor, wir
viel Abwandlungen des
s mit kritischem Auge
, daß es in diesem Zeit=
gewendeter Wissenschaft
ings gelingen muß, für
n das ihr am meisten
und Bekömmliche heraus=
bis eine erleuchtete Be=
ung an einem achtlosen
die notwendige Ge=
ziehung vollbringen, ein
es Publikum wieder eine
Dichterschaft durch den
Druck seines gespendeten
thaltenen Beifalls auf den
Weg zurücklenken kann.
andlung und Charaktere.
ig *bleibt es da, in wie=*

viel Forderungen Lessing noch voll=
kommen mit Aristoteles überein=
stimmte; doch hat ein weiteres
Jahrhundert der Kunstkritik und
Völkerpsychologie uns erkennen
lassen, daß des Aristoteles Grund=
forderung: „die Handlung sei das
Erste, die Charaktere aber das
Zweite" vom Deutschen nur un=
willig ertragen wird. Ein einziger
von den unseren und gleich der
größte, was das Drama betrifft,
hat dieser Forderung nachgelebt:
Friedrich Schiller. So weit er
hinter dem Reichtum Shakespearischer
Charakterisierungskunst zurückbleibt,
soweit pflegt er ihn im großen
Schritt der Handlung zu übertreffen.
Im übrigen sind fast all unsre
Hervorbringungen auf dramatischem
Gebiet bis zum heutigen Tag ein
stiller Protest gegen den alten
Stagiriten, ein williges Entgegen=
kommen an unsern nationalen
Instinkt gewesen, der nichts so gern
hat wie: drolligen Käuzen in alle
Winkel und Falten ihres Gemütes
hineinleuchten und lauschen zu
dürfen.

282. **Anschauungsvermögen.** Dies führt uns zu dem ersten und wichtigsten Grundsatz: daß wenn die Lust am Schauspiel sich auf der Höhe halten soll, unsre Dramatiker vor allem die Gabe der Beobachtung, ein treues Gedächtnis für Besonderheiten, den Blick der in das Innerste der Herzen dringt, das Mitgefühl für menschliche Freuden und menschliche Qual besitzen müssen, um nicht bloß irgend welche beliebige Figur gewissermaßen mit ihrem eigenen Herzblut zu durchwärmen, sondern mit feinem Ahnungsvermögen solche Charaktere zur Wiedergabe sich auszusuchen, die dem Zuschauer interessant und sympathisch werden. *Es mag* einem dramatischen *Taschenspieler* auf der Bühne ge=

lingen, Personen, die uns teils gleichgültig, teils widerlich sind, derartig durcheinanderzuwirbeln, daß allein schon der Wechsel der Handlung uns ausreichend unterhält. Zumal in großen Städten mit ihrer durch hastige Berufsarbeit abgemüdeten Bevölkerung wird diese meist aus Paris importierte Kunst nicht ungern gesehen. Dennoch kann man sagen, daß es nicht **die** Kunst ist, die der Deutsche am höchsten schätzt. Er will vor allem an den Schicksalen, die er vor sich sieht, innerlichen, gemütlichen Anteil nehmen, er will zu den Figuren, die er spielen sieht, in ein ganz persönliches Verhältnis treten, will sich mit ihnen identifizieren, mit ihnen leiden, ringen, siegen, lachen oder untergehen.

283. Das Dramatische. Hierin liegt es aber schon ausgesprochen, daß ein gesundes Publikum sich andrerseits auf die Dauer niemals

mag, bis der Ausklang eine
zigen lyrischen Akkordes für
ganzen Akt als genügend un
nend angesehen wird. Solch
Laune der Kritik wird sic
dieses oder jenes schwächere
auf Abwege führen; Daue
hervorzubringen ist sie nic
rufen. Mögen überzeugte S
linge prahlerisch damit um
dem Drama das Dramatische
treiben zu wollen: das de
Publikum im großen Ganzen
sich durch dieses dialektische
niemals in seiner Vorliebe f
Abwickelung inhaltreicher Sch
voller Spannung und Ents
kraft beirren lassen.

284. Vorbereitung. Frage
jetzt, was uns bei Menscher
von vornherein sympathisch
am ehesten dahin bringen
ihrem Schicksal mit Lust un
ferem Anteil zu folgen, so n
wir die Kunst der gema

n mit von Akt zu
Ungeduld entgegen-
erwirksamsten Stücke
ur, von den Dramen
ihrer „Anagnorisis“,
den Erkennung, die
dipus“ so grausig,
nie auf Tauris“ so
hlthuend wirkt, von
Grab entsteigender
s zu Scribes „Glas
em mysteriösen Be-
nrichs Masham, der
önnerin der kleinen
u Hackländers „Ge-
en“, den „Stützen
“ von Ibsen, ja bis
ung von „Charleys
Publikum durch ein
nische Veranstaltung
n.

Realistische. Aber
die Vorgänge der
it entbehren? Da
ingsche „Täuschung“
achen, zu allen Zei-
bei den Dichtern

Kronos seine eigenen Kinder auf-
zehrt, und keine Nachgiebigkeit an
irgend einen Geschmackwechsel so
gefährlich für die Aesthetik zu wer-
den vermag, wie das Verlangen
nach mehr und immer mehr Wahr-
heit. Auf diesem abschüssigen Weg
erlischt zuletzt jede Illusionsfähig-
keit des Zuschauers, jedes Mitgehen
mit den Absichten des Dichters,
bis die Aufmerksamkeit ganzer über-
füllter Theater, interesselos für die
Vorgänge selbst, nur noch sich darauf
richtet, ob im aufgehenden Mond
auch der „Mann“ vom Maler nicht
vergessen worden sei, ob die Hohl-
beinkante an irgend einem Möbel
auch wirklich der historischen Treue
entspräche oder eine bestimmte
Schattierung von Dialekt auch wirk-
lich im Erzgebirge 12 Uhr mittags
an dem und dem Julitage eines
bestimmten Jahres geredet worden
sei. Je nach dem Vorhandensein
und dem Schwunde der Illusions-
fähigkeit haben sich ganze Zeitalter
(z. B. am Burgtheater unter Laube)

lingen, Personen, die uns teils gleichgültig, teils widerlich sind, derartig durcheinanderzuwirbeln, daß allein schon der Wechsel der Handlung uns ausreichend unterhält. Zumal in großen Städten mit ihrer durch hastige Berufsarbeit abgemüdeten Bevölkerung wird diese meist aus Paris importierte Kunst nicht ungern gesehen. Dennoch kann man sagen, daß es nicht **die** Kunst ist, die der Deutsche am höchsten schätzt. Er will vor allem an den Schicksalen, die er vor sich sieht, innerlichen, gemütlichen Anteil nehmen, er will zu den Figuren, die er spielen sieht, in ein ganz persönliches Verhältnis treten, will sich mit ihnen identifizieren, mit ihnen leiden, ringen, siegen, lachen oder untergehen.

283. **Das Dramatische.** Hierin liegt es aber schon ausgesprochen, daß ein gesundes Publikum sich andrerseits auf die Dauer niemals begnügen wird, mit der Abschil-

mag, bis der Ausklang eines
zigen lyrischen Akkordes für ei
ganzen Akt als genügend und
nend angesehen wird. Solche
Laune der Kritik wird siche
dieses oder jenes schwächere Ta
auf Abwege führen; Dauern
hervorzubringen ist sie nicht
rufen. Mögen überzeugte Sonl
linge prahlerisch damit umgel
dem Drama das Dramatische a
treiben zu wollen: das deut
Publikum im großen Ganzen n
sich durch dieses dialektische La
niemals in seiner Vorliebe für
Abwickelung inhaltreicher Schick
voller Spannung und Entschl
kraft beirren lassen.

284. **Vorbereitung.** Fragen
jetzt, was uns bei Menschen,
von vornherein sympathisch s
am ehesten dahin bringen ka
ihrem Schicksal mit Lust und
ferem Anteil zu folgen, so wer
wir die Kunst der geweckt
Erwartung als Ursache

die Schönheit weib-
ens gerade im Ver-
tann aus der Schrek-
der die Okeaniden
Prometheus heran-
nen, aus dem Zwie-
baneriunen mit dem
s entnehmen können.
es, bei dem allein
tiken Dichtern das
ent des Humors leise
vorgebildet erscheint,
ler Nachfahr William
zu der tragischen
es Alten aufragend,
lendung entwickelte.
lles, was Aeschylos
ewissermaßen ein hygi-
etwas Urgesundes,
konisierendes. Nichts
ch und überfeinert
lbiger Zersetzung in
det an ihm seinen
gerade von seinen
nan gesagt, sie seien
Eisen gewesen. Seit
Einleitungsworte des
en „Sieben gegen
eigenstes Glaubens-
wundervoll markigen
rief:

ist nun Pflicht, den
Knaben auch,
s Alters Blüte nicht
erreicht,
en Greisen, die dar-
über hin,
en Körper stählen
sollt,
zu schirmen und die
Gottestempel,
ihrer Ehren reichen
Hort,
nder kämpfend, unser
Land,
Nährerin, die liebste
Mutter,
spieltet auf dem trau-
ten Boden,
Euch sorgenvoll getragen und ge-
pflegt
Und nun zu wackern, wohlbewehr-
ten Rettern
Für diese Zeit der Not sich auf-
gezogen . . ."

seit er diesen Weckruf erschallen ließ, der noch heut über der Pforte jedes deutschen Gymnasiums zu prangen verdiente, ist er durch alle Schlachten, die er schlug, durch alle Dramen, die er dichtete, sich treu geblieben bis zu der selbstverfertigten Grabschrift, die nicht erwähnt, wie oft er die Athener im Dionysostheater entzückt habe, sondern nur die einst berühmte Manneskraft, die sich im Marathonischen Wald zum Sieg für Freiheit und Vaterland bethätigte.

290. Stoffwahl. Dieser Männlichkeit entsprechend sind die Stoffe, die er sich wählte, sind die Schicksale, die er seinen Helden bereitete. Die Schilderung z. B. des die Stadt Theben bedrohenden Angriffs und der sieben Führer, die gegen die sieben Thore heranziehen, das Aussenden der Kämpfer in machtvoller Steigerung, bis Eteokles, des eigenen Bruders Herausforderung durch den Botenmund vernehmend in die schrecklichen Worte ausbricht:

„O du des Wahnsinns Beute,
gottverfluchtes,
Du thränenwert Geschlecht des
Oedipus!" . . .

und sich die Rüstung bringen läßt, um gegen Polyneikes zum Todeskampf auszuziehen, — sie ist von August Wilhelm v. Schlegel „epischer Stoff in tragischen Pomp gekleidet" genannt worden.

291. Die Tragik des Wohlthäters. Nirgend aber offenbart sich des Aeschylos ahnende Genialität gewaltiger als in der Urtragödie des Weltschmerzes, die noch

der peinlichsten Stümperei im Aufbau des Ganzen, die photographische Wiedergabe von Aeußerlichkeiten mit gänzlicher Unfähigkeit, aus der Menschenbrust das Dramatisch-Packende zu erlauschen, gepaart sein kann, während Shakespeare, — obschon er reichlich Beweise davon gab, daß er der virtuoseste Nachahmer der Außenwelt hätte sein können, sobald er nur wollte, — es vorzog, der bis jetzt unerreichte Seelenmaler zu werden. Seine Menschen reden meist in Versen, wie sie es in der Wirklichkeit niemals gethan haben würden; aber sobald man auf das achtet, was sie in bestimmten Situationen zuerst denken und zuerst aussprechen, so hat man ein Gefühl von Folgerichtigkeit und innerer Notwendigkeit, das einer Offenbarung der Natur selbst gleichkommt.

287. Wechsel der Mode. Mag daher auch noch so oft der Geschmack einen radikalen Umschlag erleben,

Kleidermode haben, wenn allz
Seidenhüte oder Gehröcke
hohe Absätze getragen worden n
und darum bis auf weiteres
seren Augen Unlustgefühle wec

288. Innere Wahrheit.
echte Dichtwerk enthält eben
liches und Unwirkliches in
sehr feinen Mischung, etwa wi
„Faust" schärfste, schneidendste
und Menschenkenntnis mit
geradezu grotesken Phantasie
einigt. Ohne fernere Anhä
solcher Schlagworte wie von
vérité vraie, — die sich schli
auf der Bühne doch stets al
gerichtet, als appretiert nachn
läßt, um auch den Eingeschwo
nur einigermaßen erträglich zu
— werden wir zu einer ges
Lust am Schauspiel vielmehr
innere Wahrheit für wichtige
ten, die auch Shakespeare
Goethe als pflegenswerter an
Im äußeren Realismus vollst
aufgehen aber können nur

[Verst]ändnis für die Schönheit weiblichen Empfindens gerade im Verhalten zum Mann aus der Schreckensseele, mit der die Okeaniden zum leidenden Prometheus herangeflattert kommen, aus dem Zwiespalt der Thebanerinnen mit dem rauhen Eteokles entnehmen können. Aeschylos ist es, bei dem allein unter den antiken Dichtern das moderne Element des Humors leise angedeutet und vorgebildet erscheint, das sein genialer Nachfahr William Shakespeare, zu der tragischen Schulterhöhe des Alten aufragend, dann zur Vollendung entwickelte. Doch durch alles, was Aeschylos schuf, geht gewissermaßen ein hygienischer Zug, etwas Urgesundes, Kräftigendes, Tonisierendes. Nichts was weinerlich und überfeinert die Keime baldiger Zersetzung in [sich trägt], findet an ihm seinen [Boden], nein, gerade von seinen [Dramen] hat man gesagt, sie seien [illegible] Essen gewesen. Seit [er durch] die Einleitungsworte des [Eteokles in] den „Sieben gegen [Theben]" sein eigenstes Glaubens[bekenntnis] in wundervoll markigen [illegible]:

> „Euch allen ist nun Pflicht, den Knaben auch,
> Die noch des Alters Blüte nicht erreicht,
> Und auch den Greisen, die darüber hin,
> Daß ihr den Körper stählen sollt,
> Die Stadt zu schirmen und die Gottestempel,
> [illegible] ihrer Ehren reichen Hort,
> Für unsre Kinder kämpfend, unser Land,
> Die treuste Nährerin, die liebste Mutter,
> Die, wo ihr spieltet auf dem trauten Boden,
> Euch sorgenvoll getragen und gepflegt
> Und nun zu wackern, wohlbewehrten Rettern
> Für diese Zeit der Not sich aufgezogen . . ."

seit er diesen Weckruf erschallen ließ, der noch heut über der Pforte jedes deutschen Gymnasiums zu prangen verdiente, ist er durch alle Schlachten, die er schlug, durch alle Dramen, die er dichtete, sich treu geblieben bis zu der selbstverfertigten Grabschrift, die nicht erwähnt, wie oft er die Athener im Dionysostheater entzückt habe, sondern nur die einst berühmte Manneskraft, die sich im Marathonischen Wald zum Sieg für Freiheit und Vaterland bethätigte.

290. Stoffwahl. Dieser Männlichkeit entsprechend sind die Stoffe, die er sich wählte, sind die Schicksale, die er seinen Helden bereitete. Die Schilderung z. B. des die Stadt Theben bedrohenden Angriffs und der sieben Führer, die gegen die sieben Thore heranziehen, das Aussenden der Kämpfer in machtvoller Steigerung, bis Eteokles, des eigenen Bruders Herausforderung durch den Botenmund vernehmend in die schrecklichen Worte ausbricht:

> „O du des Wahnsinns Beute, gottverfluchtes,
> Du thränenwert Geschlecht des Oedipus!" . . .

und sich die Rüstung bringen läßt, um gegen Polyneikes zum Todeskampf auszuziehen, — sie ist von August Wilhelm v. Schlegel „epischer Stoff in tragischen Pomp gekleidet" genannt worden.

291. Die Tragik des Wohlthäters. Nirgend aber offenbart sich des Aeschylos ahnende Genialität gewaltiger als in der Urtragodie des Weltschmerzes, die noch

294. Die Inachide. Da erscheint Io, die Unselige, auf der eifersüchtigen Juno Betreiben in eine Kuh verwandelt, mit Hörnern an der weißen Stirn. Wer dieses Auftreten zum erstenmal auf sich wirken läßt (und am „Berliner Theater“ ist „Der gefesselte Prometheus“ mehrfach gegeben worden), kann es leicht für eine bloße Verzögerung, für eine Episode halten; in Wirklichkeit ist es eine der tiefsten dramatischen Erfindungen. Unbarmherzig von Juno verfolgt und in wildem Irren umhergetrieben: aus ihrer Heimat nach Dodona, von hier zurück nach der thrakischen Meerenge, die sie durchschwamm und die von ihr den Namen Bosporos empfing; hierauf nach Asien irrflüchtig, bis sie am Kaukasus bei Prometheus anlangte. „Ein jammervolles Gegenbild unsteter Flucht zu dem in regungsloser Marter Festgeschmiedeten“

großartige Tragik, welch ein W
schlag des erschütterndsten P
entspringt aus dem Kontrast
wechselseitigen Schicksalverflec
welch ein dramatischer Fernbli
sich vor uns auf in das Verh
aller folgenden Promethiden
Menschengeschlecht, — eines L
eines Goethe, eines Bismarc
Friedrich List! Waren sie all
trotzige Feuerbringer wie Aes
selbst? Waren sie nicht von F
umrungen, als Neuerer g
verleumdet und verfolgt?
sie nicht alle den Schmäh
„frecher Feuerdieb“, den H
schließlich dem Prometheus
ertragen müssen? Würden si
alle gleich ihm in der Stund
Rechenschaft den Untergang
Verrat ihrer Mission vorg
haben? Ein „Erdbeben in
pästen“ läßt der Held dem
lichen vorausgehen, das ih

hen zum ersteinmal, dann,
andt für die Wiener Burg
t, und auch am „Berliner
im Jahre 1890 öffentlich
enspielplan gesehen, um
: deutschen Bühnen immer
en zu gewinnen, ist von
len Dramen unserem Em-
das Aufbau und sonstige
el anlangt, am verständ-
Sofort erzwingt es sich
erksamkeit, der Charakter
: interessiert, sein grausiger
erschüttert uns, und die
Klein in seiner „Geschichte
nas“ gelieferte Prophe-
aß an einer bestimmten
a mindesten (wenn Oedi-
Befürchtung äußert, er
nals seiner Pflegmutter
Gemahl werden) „jedes
Theaterpublikum in ein
s Gelächter ausbrechen“
: bei jeder Wiederholung
n zu Schanden geworden.
Siegeskranz bei der Erst-
g in Athen mußte Sopho-
n mittelmäßigen Dichter,
okles überlassen, — bei
rken ein gewöhnliches Vor-
Aber nicht lange, so
h auch dort der wahre
bertrefflicher Leistung gel-
seit Aristoteles das Ge-
handlung als mustergültig
ındfrei bezeichnete, haben
Angriffe der Voreinge-
it, noch die falschen Aus-
Allzuwohlmeinender dem
anz dieser Schöpfung Ab-
thun vermocht.
Sophokleische Schuldauf-
Um es in seiner Schön-
zu würdigen, darf man
eines nicht vergessen: die
Anschauung des Dichters
Publikums, für das er
m daß unter den antiken
ganz besonders die des
: reine Schicksalstra-

gödien gewesen seien, ist nur mit einem Vorbehalt richtig: eine tragische S c h u l d bestand auch in ihnen durchaus; nur bestand sie in etwas wesentlich anderem, als wir Heutigen darunter begreifen. Sie bestand weniger in einem verbrecherischen, dem Sittengesetz hohnsprechenden, das Strafgericht herausfordernden Thun, als vielmehr in einer Verblendung, einem Mangel an Vorsicht und Besonnenheit gegenüber der waltenden Nemesis, in jenem Hochmut, der sich entweder allzu sorglos um das Schicksal überhaupt nicht bekümmert, oder seinen ausdrücklichen Geboten die Ehrerbietung leichtfertig (wie es Jokaste thut) versagt. Sucht man hierin die Schuld, so ist sie in unserem Stück an jeder entscheidenden Stelle von weiser Künstlerhand scharf und deutlich herausgearbeitet worden. Je zurückhaltender Oedipus in sich gehen sollte, desto ärger frevelt sein vorschneller Mund. Von vornherein aber muß betont werden, wie fest Sophokles daran glaubte, daß es M e n s c h e n gegeben sei, Göttliches zu verkünden. Gerade weil diese Frage nach tausendjähriger, nur allzu böser Erfahrung von modernen Dichtern fast grundsätzlich in schneidendem Gegensatz zu Sophokles und den Ansprüchen der Klerisei beantwortet wird, müssen wir es in Rechnung ziehen, daß dem naiven Alten eine Auflehnung gegen Priester und Orakel als so fluchwürdig erschien, daß ein Ableiten tragischen Geschickes aus ihr auch im Sinn einer Verschuldung kunstmäßig genannt werden darf.

298. **Analytischer Bau.** Ganz wie später im „Hamlet“ ist auch im „König Oedipus“ das Schlimmste bereits geschehen, ehe der Vorhang aufgeht; wie seitdem in vielen französischen und Ibsenschen Stücken dreht sich die Handlung um Auf-

hellung eben jener Vorgeschichte. Laios, Sohn des Labdakos und Herrscher in Theben, hat die Weissagung erhalten, daß ihm bestimmt sei, von Sohneshand zu fallen. Unbekümmert darum zeugt er einen Sohn, aber statt geduldig und gottergeben sein Geschick auf sich zu nehmen, das ihm vielleicht durch irgend einen fernen, unvorherzusehenden Zufall, auf der Jagd oder sonstwie diesen Tod beschieden hatte, trotzt er ihm durch ein empörendes Verbrechen und giebt seinerseits den Nachwuchs einem schmählichen Untergange preis.

299. **Tendenz.** Dies ist der Anfang aller kommenden Greuel. Es mag geschehen, daß Menschen von ähnlichem Trotz, von ähnlicher Verstockung durchschlüpfen; zuweilen aber, — so scheint unser Tragiker zu schließen, — gefällt es dem Verhängnis, eine Warnungstafel auf-

bewehrter Wandrer, seinen Vater erschlug, dessen stolzes Gefährt den Hochgemuten vom Wege gedrängt hatte. Jung-Oedipus erfährt seinerseits das Grausige, daß er die eigene Mutter heiraten und Kinder mit ihr zeugen werde. Er meidet fortan Korinth; nur einen Grund zur Ehrlosigkeit erblickt er in jenem Orakel nicht, so wenig wie zur Herabminderung unbekümmerter Lebens- und Wageluft. Noch in der schwersten Stunde gräßlich vollzogenen Geschickes muß Kreon (ganz am Schluß der Tragödie) dem eben Erblindeten, der doch schon wieder nach neuen Lebensfreuden die Hand ausreckt, warnend zurufen:

„Ringe nicht nach jedem Preis!"

301. **Der Held.** Dies wird der Grundzug seines Charakters gewesen sein; dies die Ursache, weshalb er selbst sich schließlich

die Sphinx, die Oedipus nach
g des Rätsels vom Felsen
Fünfzehn Jahre lang hat er
ines Thrones, der Dankbar-
es Volkes und des Beilagers
es Laios königlicher Witwe
en dürfen, erwachsene Söhne
knospende Töchter umgeben
Die allgemeine Not stört seinen
en, und mit der bangen Frage
er Ursache des neuen Schreckens
it in Staffeln die Aufhellung
rauenvollen Vorgeschichte, be-
schrittweise die Geschickes-
ng, bis nach immer steigender
verblendung und sanguini-
Aufflackern falscher Hoffnung
tungslos die Zermalmung
bricht. Man hat Fehler finden
an dieser heranschleichenden
llung, die in der Weltlittera-
war viele Nachahmungen auf-
en, doch nur ein einziges
rtiges Seitenstück hat: Hein-
on Kleist „Zerbrochenen Krug",
Dorfrichter Adam sich in seine
entdeckung hineinverhört. Man
e Verblendung des Oedipus
rscheinlich gefunden; minde-
bei dem Eingreifen Jokastes,
sie ahnungslos dem Hin-
ernden die ersten grellen
aufsteckt und er aufschreit:

au, wie durchschauert's mich
bei deinem Wort!"

er gleich die ganze Wahr-
hnen sollen. Aber man über-
daß wir in Oedipus nicht
inen Menschen, sondern einen
ber vor uns haben, daß Eigen-
Jähzorn, Verdachtigungshang
lbstgefälliger Täuschung von
Erblaster der Herrschernatur
en sind. Man blicke auf den
jener Königsfamilie, die
s lernen und nichts vergessen"
, auf Jakob II Stuart, wie
i schwere Jahre hindurch nichts
ieß, um nach einander jede

Sympathie zu brutalisieren, die ihm willig hatte dienen wollen, wie er unbelehrbar und jede Warnung mißachtend jeden Fehler beging, der nur möglich, und einige andere, die selbst bei Dümmeren ganz unmöglich geschienen hatten, bis es ihm gelungen war, systematisch auch die letzte Stimme zum Schweigen zu bringen, die sich noch zu seinen Gunsten zu erheben wagte, und das Verderben mit dem Oranier heranzog. Es hieße den Begriff der Verblendung mißverstehen, wenn man sie nicht als vollständig auffaßte. Der Verblendete greift nach Strohhalmen der Hoffnung, ganz wie Oedipus thut. Nimmt man dies als gegeben an, so gehört das stufenweise Fortschreiten der Aufklärung, des „Anagnorismos" zum Vollendetsten was jemals Zuhörer in banger, atemloser Spannung festhielt. Die Pest verheert das Land, weil des alten König Laios Mord noch ungesühnt blieb; der Mörder soll gesucht werden; Teiresias, wider Willen herbeigezogen, erklärt: Oedipus sei der Mörder. Oedipus höhnt und beschuldigt ihn; die Worte:

„Ha! trag ich länger diese dreiste
Sprache noch?
Fort ins Verderben! Säumst du
noch, und wendest nicht
Sogleich den Rücken meinem Haus
zu rascher Flucht?"

zeigen uns den ganzen Mann, ebenso wie des Kreon scharfe Kritik:

„Du giebst im Zorne, seh' ich,
nach. Doch ist der Zorn
Verraucht, bereust du; solcherlei
Naturen sind
Sich selbst mit Recht zur aller-
größten Qual und Pein."

303. **Retardierung.** So dürfen wir uns nicht wundern, daß bei der praktisch-leichtlebigen Jokaste Erzählung von der Dreiwegscheide,

an der Laios fiel, Oedipus wohl stutzig wird, doch keineswegs sofort in dem Erschlagenen seinen Vater vermutet. Der lebt ja mit Merope, seiner Mutter, in Korinth! Und überdies soll gar nicht ein einzelner, sondern eine Schar von Räubern Laios angefallen haben. Nur die Lokalität?? ... Der einzig Ueberlebende jener Affäre, der abseits von Theben königliche Herden hütet, muß herbeigerufen werden.

Da kommt aus Korinth der Bote, der des Königs Polybos Tod vermeldet. Welch eine wunderbare Verwickelung! Des Oedipus (vermeintlicher) Vater tot? Dann sind ja alle Orakelsprüche hinfällig!! Aber derselbe Bote, der so glückverheißend eintrifft, ist thatsächlich verderbenbeschwingt; er bringt den zerschmetternden Stein ins Rollen: er löst das Rätsel von des Oedipus Herkunft — für Jokaste. Sie wankt

ließen sich Zweifel erheber
die stichhaltige Bethätigur
eigensten Philosophie des T
Kann jenes geduldige und d
Stillhalten mit angekniffene
das Sophokles manchmal
einzige Weisheit zu halten
wirklich einem seiner entn
Menschenwesen freudige D
möglichkeit gewähren? D
Diener mit dem Instinkt
Knechtes, sobald er in de
Totschläger den neuen Kön
Gemahl der Witwe begrüße
sich in die Verborgenheit
zieht, weil er mit diesem
nichts zu thun haben will,
am Ende begreiflich. Aber T
der Seher, weiß, daß Oedip
Jokaste Sohn ist; er weiß
schweigt?? Er duldet, d
diesem schauderhaften Ehebu
der sprießen, und will nicht r
Herbeigezogen, noch im letzten

„Was soll der Staubgeborne fürchten, den das Glück
Beherrscht, und dem in Nacht die Zukunft sich verhüllt?
Am besten lebt jedweder leichthin, wie er kann.
Dir bange vor der Mutter Ehbund nimmermehr!
Hat mancher doch in Träumen auch sich schon gesellt
Der eignen Mutter."

ist dieser seichte Opportunismus in des Sophokles Augen gar ein Verdienst gewesen?

306. Sophokles, Goethe und Shakespeare. Das wohl mit nichten; schon durch die tiefe schauerliche Ironie, die solchen Worten in solcher Situation innewohnt, werden sie widerlegt. Dennoch scheint die, jede höhere Schwungkraft lähmende Verzweiflungstragik, die in den Klagen der thebanischen Greise so erschütternd ausklingt, des Dichters tiefster Brust zu entstammen.

„Weh ihr Menschengeschlechter all,
Die ihr lebet, wie deucht ihr mir Eitler Rauch und dem nichts gleich!
Giebt's wohl höheres Menschenglück,
Als daß einer sich glücklich wähnt,
Bis, wann plötzlich der Wahn verfliegt,
Er hintaumelt zum Abgrund?"

Es ist die Weise des Goethischen Harfners, wenn er von den himmlischen Mächten singt:

„Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen schuldig werden,
Dann überlaßt ihr ihn der Pein,
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden."

Sophokles und Goethe in Ehren, so muß doch betont werden, daß ihre Weise *nirgend die des Aeschylos* war, bei dem in Kollisionsfällen die Götter selbst für den Sterblichen gegen das grause, unerbittliche Schicksalsrecht in die Schranken treten; noch weniger die Weise eines Shakespeare, in dessen Tragik sich, wenn sie den Untergang eines Menschen bedingt, stets eine volle und begreifliche Rechtfertigung des Göttlichen offenbart. Dem Künstler stehen die Wege frei, diese oder jene Weltanschauung zu seiner eigenen zu machen. Aber wenn er überhaupt darüber nachdenkt, auf wen er wirkt, so wird er sich nicht verhehlen können, daß des Teiresias verschlossener, wie der Jokaste leichtlebiger Stumpfsinn aus derselben Sophokleischen Anschauung des Göttlichen entspringen, wie sie sich im „König Oedipus" ausdrückt, während umgekehrt alles Heroische, das Verantwortung tragen, handeln und wirken will, aus des großen Briten geläuterter Gerechtigkeit ebensoviel anfeuernde Aufmunterung, wie lehrreiche Warnung zieht.

* * *

„Antigone."

307. Held oder Heldin? Wie „König Oedipus" durch seinen Aufbau und dramatischen Fortschritt, so ist „Antigone" wiederum durch den Vorwurf, den Geist des Inhaltes die am ehesten modern anmutende Tragödie der Alten. „Antigone" ist das einzige antike Drama, worin das sonst vorwiegende Element übermenschlicher, unbegreiflicher Machtsprüche, Orakelverkündigungen und Schicksalsverhängnisse fast vollständig zurücktritt, seinen fälschenden Druck auf die Entschließungen der Hauptpersonen also nur wenig ausüben kann. Es ließe sich freilich *darüber streiten*, ob nicht der Gegenspieler, der noch den „blind



Seher" nötig hat, der eigentliche tragische Held sei und unser Stück besser „Kreon" hieße. Dagegen ist die Heldin von vornherein mit sich selber einig, ihre Katastrophe erfolgt aus rein innern Beweggründen; heroisch, mit frei übernommener Schuldbuße geht sie in den Tod.

308. Den Stoff zur „Antigone" fand Sophokles vorgebildet bei dem großen Befruchter des altattischen Dramas, bei Aeschylos am Schluß der „Sieben gegen Theben". Eteokles als Verteidiger der Stadt und Polyneikes als ihr Angreifer, dieses schicksalverfolgte Brüderpaar, des Laios Enkel, des Oedipus Söhne, sind im Zweikampf gefallen. Der Herold verkündet das Verbot, die Leiche des Polyneikes aufzusuchen, und (des Aeschylos) Antigone fällt ein:

Ich aber sag's dem Rat von

in der Knospe; unter heutigen Verhältnissen dürfte dem Theaterzettel der Vermerk „mit Benutzung einer Idee des Aeschylos" kaum gefehlt haben. Blutsverwandten Toten die letzte Ehre zu erweisen, ist ein tiefmenschlicher Zug, den nach Aeschylos die „Ewigen", nach Sophokles die „Unteren", auf die sich Antigone ausdrücklich beruft, unsrer Brust eingepflanzt haben. Sie ist nach unserm Gefühl mit ihrem pietätvollen Schwesterwillen, der sich dagegen auflehnt, des Bruders Leib Geiern und Hunden preiszugeben, durchaus im Recht; ebenso im Recht ist König Kreon, wenn er dem Abtrünnigen die Bestattung versagt und einen Verrat, eine Auflösung aller Zucht, aller Grundgesetze darin erblickt, wenn Landesfeinde gleich Polyneikes von Thebens Bürgern oder Bürgerinnen geehrt werden.

310. Die Tragik. Man sieht

gsidee der Menschheit in den
geht, sich seine Mission, in
formel gepreßt, zum Bewußt-
ingen dürfen. Aus der Treff-
t seiner Natur, nicht seiner
itnis muß seine Tragik ent-
en; auch als Vertreter des
und Rechten sollte er (wie's
en Helden des Aeschylos die
ist) den dunkeln Gewalten
dämonischen Dranges, eines
lten Schicksales zu erliegen
en. Antigones durch Pflich-
t heraufbeschworene Gefahr
ihr viel eher einen wonnigen
siasmus, als jenes tiefe
s, jene herzbedrückende un-
Stimmung, die noch jeden
aft tragischen Affekt durch-
und durchtränkt hat.

.. **La scène à faire.** Dem-
tritt das, was ein Shake-
sicherlich mit Aufgebot seiner
n leidenschaftlichen Lyrik be-
aben würde: die Zerstörung
bräutlichen Liebesglücks in
Hintergrund. Kreon, ohne
cht auf seinen Sohn, ihren
igam Hämon, verurteilt sie
Tode; doch Hämon und Anti-
haben im ganzen Stück keine
miteinander! Ausschließlich
reon Gemütsleben ist es, mit
heimlichen Angst und ihren
erungen, was unsre eigenen
ndungen aufstürmt, bis wir
chicksalgeschlagenen, nachdem
chwiegertochter, Sohn und
n zugleich verlor, an Hämons
zusammenbrechen sehn.

2. **Unmodern** allein in dieser
die berührt uns der Seher
ias. Daß er, der Blinde,
auf die Vogelschau geht,
nd er den Flug der Vögel
höchstens hören kann, das
durchschlüpfen. Aber aus-
ich erzählt er, daß eine jüngere
ihm bei *seinem Handwerk*
so führt er Theben — und
ihn selbst ein Knabe!! Es ist doch
gut, daß solche Autoritäten aus
Pappe uns Heutige nicht mehr ins
Verderben zu stürzen vermögen, und
gern wollen wir des Teiresias ver-
gessen, wenn wir die Sprüche tiefer
Weisheit vernehmen, die verschwen-
derisch reich auch in der „Antigone"
ausgestreut sind.

„O wolle nichts erflehen . .!!"

313. Nemesis. Wer sagte doch
schon, daß das einzige Gebet in
eines besonnenen Christen Munde
lauten dürfte: „Herr, wie du willst?"
Schon im Gedanken einer Bitte
liegt ja der überhebungsvolle An-
spruch: Daß man besser wisse, was
frommt, als der Ewige selbst. Nur
einmal will der Chor in jene vor-
laute Selbstverherrlichung ausbre-
chen, die vom Dichter bei seiner
bekannten Weltauffassung ironisch
gemeint, dennoch von soviel deutschen
Philologen ernst genommen wurde:

„Vieles Gewaltige lebt, und
nichts,
Was gewaltiger als der Mensch."

Natürlich ist im übrigen auch
„Antigone" gesättigt mit Klängen
der Resignation vor

„Zeus, dem der Zunge hochfah-
render Trotz
Ein Abscheu ist . . ."

und einer Demut, die sich am voll-
kommensten vielleicht in des „König
Oedipus" berühmten Schlußversen
äußert:

„Drum der Erdensöhne keinen,
welcher noch entgegenschaut
Jenem Tag, der Tage letztem,
preiset glücklich fürderhin,
Eh er, frei von Leid und Drangsal,
seines Daseins Ziel erreicht!"

Diese Verse haben ihre Spitze
recht eigentlich gegen Kreon, der
einst, und nicht ganz ohne Selbst-

gerechtigkeit, den Oedipus sinken sah, um nun seinerseits der aufgesparten Vergeltung anheimzufallen.

* * *

Euripides:

„Medea.“

314. Der Stoff. Kein Stück ist wie dieses geeignet, sämtliche Vorzüge und Fehler seines noch heut umstrittenen Verfassers zu beleuchten. Leider ist uns des Aeschylos „Medea“ verloren gegangen, doch er wie Euripides wird sich an den griechischen Mythos gehalten haben, der die kolchische Zauberin schon lang auf bluttriefenden Wegen einherwandeln ließ, ehe ihr Geschick durch den Verrat des Jason jene dramatische Wendung nahm, die noch in neuester Zeit Grillparzer zur Gestaltung angeregt hat.

gen, der gesamten gesellschaftlichen Verfassung entgegen, durchzusetzen wußten. Laertes hatte einst die Schaffnerin Euriklea, Telemachs spätere Kinderfrau, für zwanzig schwere Rinder als blühendes Mädchen gekauft.

„Achtung gleich der Gemahlin erwies er ihr in dem Hause,
Doch er berührte sie nie, der Gattin Eifersucht scheuend,“

sagt Vater Homer. Wie sollt es vollends eine Medea verzeihen, wenn Jason, abtrünnig von der Raubtiersitte, die Brut gemeinsam durchzufüttern, sein Weibchen plötzlich im Stich läßt? Die Verdienste, die die Zauberin und Mörderin sich um ihn erwarb, sind für uns nicht gerade schmackhaft; aber nun sehe man zu, wie der vielgepriesene antike Poet, durch seine großen Gaben dazu berufen, ein Bild der

maßen äußert; es wird kein angenehmer Dienst bei ihr gewesen sein, für Mägde so wenig wie für den Gatten. Selbst wenn der Dichter abgeklärten Seelenadel und Hoheit besessen hätte, würde es ihm schwer gefallen sein, gerad ein derartiges Gefäß damit zu erfüllen. Nun sitzt die in ihrem Besitzstand Gekränkte da:

„Ihr Auge starrt zur Erde; niemals hebt sie mehr
Das Haupt empor, und einem Felsen gleich im Meer
Bleibt sie für jeden gutgemeinten Zuspruch taub.
— — — — — — — — — — —
Selbst von den Kindern wendet sie den Blick voll Haß.
Ich fürchte fast, sie brütet über Gräßlichem,
Denn ihr Gemüt ist heftig; Kränkung kann es nicht
Ertragen; — — — — — —
Ein schrecklich Weib! — — —“

„Terrible at bay“ nennt die englische Sprache derartige Frauen, mit einem Gleichnis, das aus der Jagd hergenommen ist, wenn an Wassersrand der Hirsch, von der Meute gestellt, zum letzten Todeskampf die Hörner senkt.

318. Ein Frauenzimmer. Man sieht jetzt schon: Medea ist nicht das, was wir „weiblich“ nennen; zwar auch kein Mannweib, denn im allerhöchsten Maße besitzt sie die gefährlichsten Gaben der Weibnatur, Verstellung und Arglist, ja sie wird in Momenten der Entspannung, wenn der Kreis ihrer Launen sich drehend gerad einmal die Lust am Einschmeicheln und Bezaubern nach oben brachte, sicher berückend liebenswürdig zu sein vermocht haben. Aber versuchen wir, ihren Gesamtcharakter in ein knappes Wort zu fassen, so werden *wir sie, zugleich die gelungene Spekulation des Dichters* auf ein, wenn auch niedriges, doch desto breiteres Publikum anerkennend, als „echt frauenzimmerlich“ bezeichnen dürfen. Alles, was weiblichen Wesen von platter Denkart und gering entwickelter Herzensbildung lieb und teuer ist: das wütende Auffahren, der fressende Neid auf irgend eine Bevorzugte; das sofortige Entziehen aller Annehmlichkeiten weiblicher Nähe, um in einem brütenden Dasitzen mit grollenden Augen die Atmosphäre des Hauses so ungemütlich als möglich zu machen; brutale Rachsucht; wildes, unbedenkliches Nachgeben an jede Bosheit, nur um einen Abschweifenden für eine Kreuzung ihres Willens oder ihrer Wichtigkeitsgefühle zu strafen, — alles dies finden wir an Medea so meisterlich herausgearbeitet, daß die Gesinnungsschürzen unter den Damen aller Zeiten und Nationen, von den leichtfertig gewordenen Athenerinnen des Perikleischen Zeitalters bis zu den Pariserinnen, die uns Dumas fils und Marcel Prévost beschrieben haben, innerlich aufjauchzen mußten. Da in der That war Fleisch von ihrem Fleisch durch einen großen Tragiker verherrlicht.

319. Mütterliche Launen. Nur Ein Zug berührt ganz widerlich: der Wunsch, den Gatten auch durch das Hinschlachten der von ihm empfangenen Kinder zu kränken. Dies, wie längst bemerkt wurde, ist nicht tierisch; leider ist es, in frauenzimmerlichem Sinne, menschlich. Wem fiele z. B. nicht das Schicksal des unglücklichen englischen Dichters Richard Savage ein, dessen Leben Samuel Johnson beschrieb? Seine Mutter war eine Lady, die von ihrem Lord getrennt in sträflichem, doch unverhohlenem Verkehr mit einem andern Manne lebte und als Pfand der Liebe den zukünftigen Dichter von ihm trug. Da betri

gerechtigkeit, den Oedipus sinken sah, um nun seinerseits der aufgesparten Vergeltung anheimzufallen.

* * *

Euripides:

„Medea."

314. Der Stoff. Kein Stück ist wie dieses geeignet, sämtliche Vorzüge und Fehler seines noch heut umstrittenen Verfassers zu beleuchten. Leider ist uns des Aeschylos „Medea" verloren gegangen, doch er wie Euripides wird sich an den griechischen Mythos gehalten haben, der die kolchische Zauberin schon lang auf bluttriefenden Wegen einherwandeln ließ, ehe ihr Geschick durch den Verrat des Jason jene dramatische Wendung nahm, die noch in neuester Zeit Grillparzer zur Gestaltung angeregt hat.

315. Die Vorgeschichte. Medea

gen, der gesamten gesellschaftlichen Verfassung entgegen, durchzusetzen wußten. Laertes hatte einst die Schaffnerin Euriklea, Telemachs spätere Kinderfrau, für zwanzig schwere Rinder als blühendes Mädchen gekauft.

„Achtung gleich der Gemahlin erwies er ihr in dem Hause,
Doch er berührte sie nie, der Gattin Eifersucht scheuend,"

sagt Vater Homer. Wie sollt es vollends eine Medea verzeihen, wenn Jason, abtrünnig von der Raubtiersitte, die Brut gemeinsam durchzufüttern, sein Weibchen plötzlich im Stich läßt? Die Verdienste, die die Zauberin und Mörderin sich um ihn erwarb, sind für uns nicht gerade schmackhaft; aber nun sehe man zu, wie der vielgepriesene antike Poet, durch seine großen Gaben dazu berufen, ein Bild der Weltharmonie, „ruhend auf den

maßen äußert; es wird kein angenehmer Dienst bei ihr gewesen sein, für Mägde so wenig wie für den Gatten. Selbst wenn der Dichter abgeklärten Seelenadel und Hoheit besessen hätte, würde es ihm schwer gefallen sein, gerad ein derartiges Gefäß damit zu erfüllen. Nun sitzt die in ihrem Besitzstand Gekränkte da:

„Ihr Auge starrt zur Erde; niemals hebt sie mehr
Das Haupt empor, und einem Felsen gleich im Meer
Bleibt sie für jeden gutgemeinten Zuspruch taub.
— — — — — — — — — — —
Selbst von den Kindern wendet sie den Blick voll Haß.
Ich fürchte fast, sie brütet über Gräßlichem,
Denn ihr Gemüt ist heftig; Kränkung kann es nicht
Ertragen; — — — — — — —
Ein schrecklich Weib! — — —"

„Terrible at bay" nennt die englische Sprache derartige Frauen, mit einem Gleichnis, das aus der Jagd hergenommen ist, wenn am Wassersrand der Hirsch, von der Meute gestellt, zum letzten Todeskampf die Hörner senkt.

318. Ein Frauenzimmer. Man sieht jetzt schon: Medea ist nicht das, was wir „weiblich" nennen; zwar auch kein Mannweib, denn im allerhöchsten Maße besitzt sie die gefährlichsten Gaben der Weibnatur, Verstellung und Arglist, ja sie wird in Momenten der Entspannung, wenn der Kreis ihrer Launen sich drehend gerad einmal die Lust am Einschmeicheln und Bezaubern nach oben brachte, sicher berückend liebenswürdig zu sein vermocht haben. Aber versuchen wir, ihren Gesamtcharakter in ein knappes Wort zu fassen, so werden wir sie, zugleich die gelungene Spekulation des Dichters auf ein, wenn auch niedrig doch desto breiteres Publikum a erkennend, als „echt frauenzimm lich" bezeichnen dürfen. Alles, w weiblichen Wesen von platter Den art und gering entwickelter Herzen bildung lieb und teuer ist: d wütende Auffahren, der fressen Neid auf irgend eine Bevorzug das sofortige Entziehen aller A nehmlichkeiten weiblicher Nähe, u in einem brütenden Dasitzen m grollenden Augen die Atmosphä des Hauses so ungemütlich als mö lich zu machen; brutale Rachsuch wildes, unbedenkliches Nachgeben jede Bosheit, nur um einen A schweifenden für eine Kreuzung ihr Willens oder ihrer Wichtigkeit gefühle zu strafen, — alles dies find wir an Medea so meisterlich herau gearbeitet, daß die Gesinnung schürzen unter den Damen all Zeiten und Nationen, von den leid fertig gewordenen Athenerinnen d Perikleischen Zeitalters bis zu d Pariserinnen, die uns Dumas f und Marcel Prévost beschrieb haben, innerlich aufjauchzen mußte Da in der That war Fleisch v ihrem Fleisch durch einen groß Tragiker verherrlicht.

319. Mütterliche Launen. N Ein Zug berührt ganz widerli der Wunsch, den Gatten auch du das Hinschlachten der von ihm e pfangenen Kinder zu kränken. Die wie längst bemerkt wurde, ist ni tierisch; leider ist es, in fraue zimmerlichem Sinne, menschli Wem fiele z. B. nicht das Schick des unglücklichen englischen Dichte Richard Savage ein, dessen Leb Samuel Johnson beschrieb? Sei Mutter war eine Lady, die v ihrem Lord getrennt in sträflicher doch unverhohlenem Verkehr m einem andern Manne lebte u als Pfand der Liebe den zukünftig Dichter von ihm trug. Da betr

Ergreif's, eil' an des Lebens
jammervolles Ziel
Und nicht verzage, nicht gedenk',
daß teuer ſie
Dir ſind, daß du die Mutter biſt!
Den kurzen Tag
Sollſt du ja nur vergeſſen, daß
du Kinder haſt, —
Dann wein' hinfort. Und ob du
auch ſie töteſt, doch
Sind ſie dir wert; du aber biſt
das ärmſte Weib."

324. **Julian Schmidt** hat für dieſe in Frankreich viel geübte Kunſtweiſe, gerade über Widriges und Anſtößiges den Duft zarteſter Poeſie hauchen zu wollen, einſt die Bezeichnung gefunden: „ſentimentale Cochonnerie". Und in der That iſt „cochon" die einzige Tiermutter, von der es bekannt iſt, daß ſie zuweilen den eigenen Wurf aufzehre. Mag daher immer-

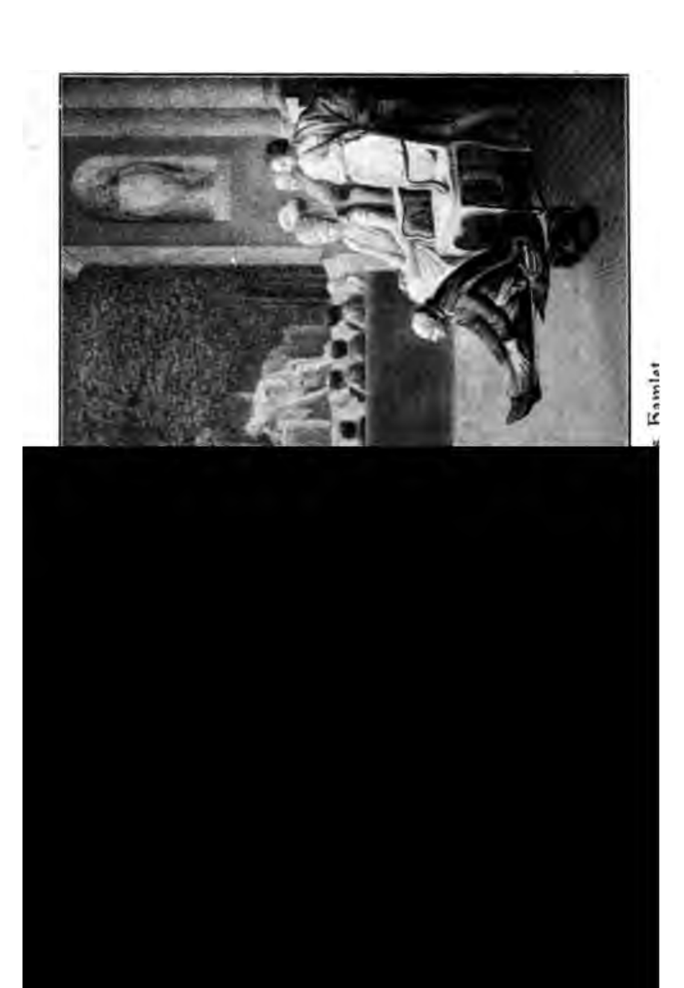
ereignis, das wie kein
die phosphoreszierende Fä
atheniſchen Staatskörper
lichte. Die Drachenſaat,
deas Händen ſo wohlv
muß üppig aus der eurip
Tragödie aufgegangen ſei
kaum vierzig Jahre ſpäter
Chr., ein Stück wie „die
rechtlerinnen" in Athen v
und belacht werden konnte
iſt in Verlegenheit, was m
an ihm beſtaunen ſoll:
überſtürzende, treibhausar
hende und welkende, glei
durchgegangenen Geſpann d
ſchen Endziel zuraſende a
Kulturentwickelung, die A
nes beleuchtet; den phan
Witz, die Hochwertigkeit e
ſcher Kunſt, die ſich in
Werk bethätigen; oder end
es noch heutigen Tages, b
modernen Bewegung, die



Szene aus Hamlet.

Geist: Döbbelin; Hamlet: Brockmann; Königin: Mme Hencke

Stich von D. Chodowiecki, 1778.





Szene aus Hamlet.

Geist: Döbbelin; Hamlet: Brockmann; Königin: Mme Hencke

Stich von D. Chodowiecki, 1778.



aus Hamlet
: Mlle Döbbelin: König: Bruckner

:aufgegangenen Bear=
nder Stücke, hatte
den ersten selbständigen
nd der Phantasie un=
Der „Sommernachts=
: Komödie der Liebe,
elächter noch heute die
fünf Erdteile wieder=
dem unvergeßlichen
ettels Eselkopf in Ti=
ß, war schon sein ur=
entum, unnachahmlich
poetischer Ideen; der
„Romeo und Julie"
erstenmal die Löwen=
agikers. Auf der Höhe
ns, ausgereift zu spie=
igkeit des Gestaltens,
Humor, von strotzen=
ahrung und tiefster
alle Stärken oder
er Menschenbrust, zeigt
are dann unsern er=
en in Heinrich IV.
ischer Reichtum. Der
zu dieser wunderbaren
wohl unmittelbar vom
von Venedig", im
Sie ist so reich an
scharf ausgeprägten
an sprühender Laune,
em Leben, an Farben
ie kaum ein zweites
Shakespeare uns außer
enkte. Man hat den
ärmer finden wollen;
r daran, daß er ge=
d realistisch die Kehr=
edaille zeigt. Die Er=
Scenen in Eastcheap
n Teil so ausgelassen
s Laune so drastisch
der infolge des Natur=
der verbrauchten Em=
verlangt der Zuschauer
ein Ueberbieten der
:ke und das hatte der
nötig.
ziehung. *Fragen wir
überhaupt zu seinem*

Stoffe hingezogen hat, der zugleich die Glorifizierung eines Nationalhelden, ein Protest gegen sauertöpfisches, zuchtmeisterliches Puritanertum, ein wilder Ausbruch von Genialität und nicht am wenigsten eine plastische Monographie, eine dramatisierte Nutzanwendung auf das Kapitel von der Ehre zu sein scheint, da jede der Hauptfiguren eine besondere Stellung zu ihr einnimmt, so werden wir dennoch ein weiteres Moment, tief in des Dichters gesellschaftlicher Position begründet, als Ursache finden. Shakespeare galt in seinem Stand als Schauspieler und Verfertiger von Theaterstücken seinen Zeitgenossen lediglich für einen Gaukler, mehr geduldet als geachtet; darum hatte er aus dieser niedrigen, kränkenden Stellung heraus einen Widerwillen gegen alle stolzierende Hoheit, alles Angemaßte, Falsche und Uebertünchte.

333. Der Prinz. Und weil er selbst in jungen Jahren ein lockerer Zeisig gewesen war, weil er als Mann, große Eigenschaften und ein von anderen unverstandenes Können unter der Livree eines Dieners bergend, mit allen Verkannten mitfühlte, die das Vorurteil gegen sich hatten, wählte er sich einen Helden wie den Prinzen Heinz, der in kraftvoller Jugendlust und mit einem bei seinesgleichen oft anzutreffenden Hunger nach selbstgeholter Lebenskenntnis in Schänken mit mehr oder minder bösen Gesellen sich umtreibt. Seine Würde wegwerfend, weil er sich fähig weiß, sie jeden Augenblick ohne Anstrengung wieder zu holen, wartet er nur auf den Augenblick, zeigen zu können, wer eigentlich er *sei, und* läßt uns über seine wahre *Meinung* in Betreff seiner Kumpane *nicht* in Zweifel.

das Weiberregiment aufzurichten, nach dessen Attributen und Gerechtsamen zungengewandte Athenerinnen gewiß laut und oft verlangt hatten. Alle Theoreme eines Baboeuf, Saint-Simon, Proudhon und einer Madame Sand vorwegnehmend, den Fundamentalsatz aller Kommunisten „Eigentum ist Diebstahl" gleich von vornherein beweisend, trägt Praxagora, die Heldin der „Ekklesiazusen", in einer dunkeln Nacht die Hosen ihres Gatten auf die Pnyx, und dort wird von einer als bärtige Männer verkleideten Frauenversammlung ohne weiteres, dank der Stimmenmehrheit, die Staatsumwälzung vollzogen,

„daß alle sich nähren von einem Besitz, — nicht Dürftige geb' es und Reiche . .
. . . Allen gemeinsam sei und gleich in allem das Leben".

Ständchenscene, wie sie aus den Operetten des vorletzten Jahrhunderts, auch von Mozart her, uns vertraut sind, dient dazu, den Unsinn des Kommunismus und des Weiberregimentes zu verbeispielen. Auf der einen Seite der Bühne trällert eine geschminkte Alte im Krokosröckchen ihr Liebeslied, auf der andern girrt ein junges frisches Täubchen nach ihrem Tauber. Der Jüngling kommt, was die Stimmung der beiden Rivalinnen natürlich nicht verbessert. Er sieht sich von der Alten umfangen, die ihn sehnsüchtig in ihre Thüre zu ziehen sucht, er sträubt sich und ruft vergeblich:

„Was unter zwanzig, wird von uns jetzt abgemacht,"

aber seine einzige Rettung wird eine noch Aeltere, die gleich einen Volksbeschluß mitbringt, wonach „er ihr zu folgen" habe, bis eine

ımert. Da erleben wir es, wie Abgott Heinz, auf den Thron ngt, ihn von sich abschüttelt mit bitterbösen Worten:

„Ich kenn dich, Alter, nicht. An dein Gebet!
Wie schlecht steht einem Schalksnarrn weißes Haar! . . ."

empfinden fast Mitleid mit dem twankenden, der nur noch seine Illusion, daß der König ihn mlich rufen lassen" werde, zu ieren braucht, um gebrochenen ẓens zu sterben. Aber dieser liche Ausgang vermag den Tagen es Glanzes nichts zu rauben, n er, ein Fürst an Humor, das m durch seine gute Laune überbet. So aufgefaßt erscheint uns John, wenn auch unmoralisch, als ein Tröster, ein Erbarmer, ang er seine flinke Dialektik noch hundert überraschenden Wengen vor uns tanzen läßt. Wem s Tages die Erkenntnis auf, daß des Daseins innerster n bitter sei und es wirklich nicht ıe, an diese unablässige Mühsal so viel Ernst zu wenden, der t auch in Falstaff einen Freund, dem man lernen kann, sich h Alltagsmisère nicht beugen bezwingen zu lassen.

37. **Der Prinz und Percy.** einer ist noch witziger als er; ist Prinz Heinz, der den dicken „Talgklumpen" Lügen straft, ihn Schlagfertigkeit überbietet, aufs tteis führt und schachmatt setzt. n hat finden wollen, daß der hter eine andre Figur seines kes, den Percy Heißsporn, mit r gewissen „Verliebtheit" bedelt habe, daß er in diesem Ritter e Furcht und Tadel, in diesem lischen Bayard, den „Inbegriff r kriegerischen Vortrefflichkeit" e darstellen wollen. *Man dürfte leichtlich das ganze Stück und* seinen Sinn mißverstehen, wenn man die feine Kontrastierung nicht durchschaut, in der Percy zu Heinz gehalten ist, so daß er nur eine Folie für diesen abgiebt, in ziemlich ähnlichem Verhältnis wie Laertes zu Hamlet. Andernfalls würde ein Künstler wie Shakespeare niemals die Lauge des Spottes derart aus voller Schale über einen Liebling haben ausschütten lassen. Heinz, der das zu besorgen hat, ist nicht nur der klügere, der geistig überlegene, sondern vor allem auch der wirksamere, tüchtigere, siegreiche, dem jener sich zu beugen hat. Das Ideal echter Ritterschaft war dem Dichter in seinem Prinzen verkörpert und, wir sehen es, weder ohne Schlichtheit, noch ohne Genialität zu denken.

338. **Ein Jugendideal.** Beidem widerspricht Percy. Er ist, wenn schon in satten Farben, doch viel zu sehr fürs Auge geschaffen, durchaus nicht ganz ohne Pose, ist wortreich und leider dabei unbesonnen bis zur Dummheit. Er ist mehr Schlagetot als Krieger, und gar kein Staatsmann. Zur Macht gelangt würde er sein Volk in unzweckmäßigen Feldzügen und, weil ihm jede Gabe diplomatischer Vorbereitung abging, ohne schließlichen Ruhm verwickelt haben. Indem Heinz ihn niederwirft, siegt die bessere, gediegenere Sache. Percy ist ein Held der Feudalzeit, gut kameradschaftlich und ehrenhaft aus Stolz, aber beschränkt und voller Vorurteile. Heinz ist die Jugend selbst, offenbart in der gewinnendsten Gestalt, die Jugend von Fox und Canning, von Puschkin und Lermontoff, von Goethe und Bismarck; die Jugend aller, deren Herz nicht alt wird, hohen Jahren zum Trotz.

* * *

„Ich kenn' euch all' und unterstütz' ein Weilchen
Das tolle Wesen eures Müßiggangs.
Doch darin thu ich es der Sonne nach,
Die niederm, schädlichem Gewölk erlaubt,
Zu dämpfen ihre Schönheit vor der Welt,
Damit, wenn's ihr beliebt, sie selbst zu sein,
Weil sie vermißt ward, man sie mehr bewundre."

334. Falstaff. Diese tolerante Gesinnung, Dichtern und Müttern eigener als Vätern und Pedanten, in die Spitze auslaufend, daß der Urgesundheit gewisser Jünglinge selbst die bedenklichsten Zerstreuungen nicht mehr anhaben könnten als das Feuer dem Salamander der Sage, hat Shakespeare dazu befähigt, eine der glänzendsten und

Hans treiben läßt, zumal in sein
dreisten Antworten und Improvis
tionen hat Shakespeare die Erinn
rung an die Zusammenkünfte zeitg
nössischer Schöngeister verewigt, der
Hauptanziehungskraft er mit seine
Rival Ben Jonson war und v
deren Witzfunken der Dichter Bea
mont uns folgenden Abglanz gieb
„Welche Dinge haben wir nicht
der ‚Mermaid' gesehen! welche Wo
gehört, so heiter, so voll von fein
Flammen, als ob jeder einzel
seinen Witz in einem Scherz hä
niederlegen wollen, um den gan
Rest seines Lebens als Dummko
zu verbringen."

336. Nutzanwendung. Nur v
einer Seite darf man sich Falsta
nicht nähern wollen: von der mor
lischen. Er ist der schlimmsten Ve
führer einer, das steht fest, nicht
der Absicht, wohl aber durch se
leuchtendes Beispiel. Seine Den
Handlungs- und Redeweise, in

matischen Kunstwerkes: Brutus ist der Held, er allein.

342. Cäsars Kleinheit. Nicht bloß um die Sache der Verschwörer gerecht erscheinen zu lassen, sodaß man im Publikum sich für sie interessieren könne, sondern vor allem, um Brutus als Helden möglich zu machen, ihn größer erscheinen zu lassen, als irgend eine andre Figur des Stückes: dazu hat der Dichter, er selbst ein Julius Cäsar der Dramatik, seinen großen geistesverwandten Ahn verkleinert, aus bühnentechnischen Rücksichten, aber zugleich auch aus historischer Unkenntnis; denn Shakespeare, wie Ben Jonson sich ausdrückte, kannte „no Greek and Latin but little“. Schon die Quelle, auf die er sich angewiesen sah: Plutarch (in Norths Uebersetzung) war dem großherzigsten aller Feldherren und Fürsten nicht gerecht geworden. Dieser, hundert Jahre nach Cäsars Tod geborene Grieche, der in Rom niemals die Sprache des Landes lernte, auf lateinische Kultur herabsah und mit den Instinkten eines demokratischen Epigonen aus Athen über römische Helden griechische Vorträge hielt, wußte nur zu berichten, daß Cäsars Charakter sich gegen das Ende seines Lebens verschlechtert habe. Für den Menschen- und Machtekel dieses an allen Ecken und Enden betrogenen und mißverstandenen, von Undank und Borniertheit gequälten und behinderten Giganten an Klugheit, Staatskunst und Güte hatte Plutarch kein Verständnis. Darum läßt ihn, der, wohlwissend was ihm drohe, unbewaffnet und ohne Gefolge dem Tod entgegen zum Kapitol ging und alle Warnungen mit dem kurzgefaßten: „Lieber einmal sterben als ewig zittern!“ abwies, ihn läßt Shakespeare wie einen *abergläubischen, wankelmütigen Prahlhans* herumstelzen und mit großen Worten sich aufblasen wie einen launischen Wüterich. Auch Goethe hat an dieser Klippe gestanden. Auch ihn zog der Stoff jener Verschwörung mächtig an, aber er kannte und durchschaute Cäsar besser. Und weil er wußte, daß seine Zeit, in der selbst junge Grafen wie die Gebrüder Stolberg gegen „die Tyrannen“ donnerten, eine irgendwie großartige Auffassung Cäsars nicht vertragen haben würde, ließ er, pietätvoller als der Brite, lieber seinen Plan fallen, als einen Helden zu verhunzen, nur um einen undankbaren Mörder, den Cäsars Milde allzuoft gefördert und beschirmt hatte, zu verherrlichen.

343. Der wahre Brutus. Die Geschichte kennt Markus Brutus als einen harten Wucherer, der die ihm unterstellten Provinzen für einen Strohmann (Scaptius) aussog, im übrigen als einen verbohrten Doktrinär. Shakespeare hat diesen selbstgefälligen und dummen Poseur, der nur aus Prinzipienreiterei schon zu Pompejus hielt (obschon dieser des Brutus Vater hatte morden lassen!) und im übrigen ganz außer stande war, seines Wohltäters Cäsar Genie und dessen Notwendigkeit für die Welt zu begreifen, zu den lichten Höhen eines makellosen Republikaners emporgeläutert. Gewiß künstlerisch ist es ein wundervol gelungener Idealist geworden; aber er erweckt jene von Lessing erwähnten Unlustgefühle in uns, die entstehen, wenn auf der Bühne den Kenntnissen widersprochen wird, die wir haben, und man ärgert sic über das einem Cäsar angethan Unrecht.

344. Die Leichenrede. Abgesehen hiervon hat das Stück Schönheiten aufzuweisen von unvergänglichem Zauber. Für des Ma *Anton* Rede an Cäsars Leiche h

Plutarch nur wenige Fingerzeige geliefert. Dieses demagogische Meisterstück nahm Shakespeare ganz allein aus den Tiefen seiner Begabung und läßt uns ahnen, wie er Parlamente und Völker nach seinem Sinn gelenkt haben würde, hätten Zeit und Umstände ihn nicht mit andern Dienern in die rote Lakaienlivree vom königlichen Haushalt gesteckt.

345. Ein dramatisches Juwel ist ferner die berühmte Zeltscene im vierten Akt, wenn die Feldherren sich streiten wie zwei Liebende, in einem Rhythmus, der zum furchtbarsten Zorn aufwallend, zur zartesten Sympathie, zur festesten Selbstbezwingung sich sänftigend, mit seinem Wohllaut uns gefangen nimmt wie ein schönes Musikstück, das wir in den Tagen unsrer Jugend vernahmen, und an dem wir uns doch niemals satthören können.

* * *

„Hamlet."

346. Seine Beliebtheit. Was

347. Seine Feinde. Ach nein; diese Genialität, so anziehend sie ist, hat ihm auch die erbittertsten Gegner erstehen lassen, Gegner, denen das Edle, Freie, Offene, das selbst sein Todfeind König Claudius ihm in einem unbewachten Augenblick nachrühmt, durch einen ganz natürlichen Instinkt verhaßt ist; Gesinnungsbrüder eines Polonius, eines Rosenkrantz und Güldenstern, die selbst einen giftmischenden Buben wie Laertes eher, als sein argloses Opfer zu loben bereit gewesen sind. Wenigen in Deutschland hat jene Genialität zu späten Ehrenrettungen Anlaß gegeben; die Ursache für Hamlets unverwüstliche Beliebtheit war sie sicher nicht.

348. Goethe und George Sand. Dann war es vielleicht die folternde Seelenqual, in der der Dänenprinz vor unsern Augen hinlebt, was dem „Zauderer", dem „Ränkeschmied", dem „gewissenlosen Mörder", dem „Schwätzer", dem „boshaften Pessimisten", dem „pflichtvergessenen Sohn", dem „Grübler", dem thatlosen Feigling" stets von

r ihr schon unser Goethe,
immer er auch sonst der
Deutung noch schuldig blieb,
bringen „ein schönes, reines,
höchst moralisches Wesen“
so hat George Sand die
die des jungen Men=
erzens aufgedeckt, das
eitet sofort mit der ganzen
gkeit der Welt in Konflikt
e hat Hamlets Unglück in
erschmetternden Erkenntnis
l, daß er „seinem Bedürf=
lieben auf ewig Lebewohl
üsse“.

Shakespeares Technik.
ragödie wird mancher von
ückschauend in sich selbst,
n können. Dennoch ist
rund jenes Zaubers, der
egionen von Kritikern zu
wie zu einem unlösbarem
inzog, auf technischem Ge=
suchen. Wir haben es mit
ener seltenen Meisterwerke
die allein deshalb rätsel=
einen, weil der Dichter,
r geheimnisvoll webenden
genden Natur, mit dem
Saftstrom der Erfindung
uition auf der Höhe seines
versorgt, einen Charakter
feinsten Elementen auf=
ie der Schöpfer überhaupt
schlichen Inkarnation zu=
hatte, — aber wie ein
ünstler ganz hinter seinem
rschwindend, dies für sich
prechen ließ. Als Shake=
aiv gleich etwas Selbstver=
em den Hamlet schuf, war
erfeinerung der Seele, wie
chem Vermögen der übrigen
elt um drei Jahrhunderte
Niemand von uns kann
t, daß er lieber Veran=
genommen hätte, im Laufe
des etwa nach Art eines
Laternen und *Wegweiser*
gen, nur damit kein nach=
tappender Erklärer in den Graben
fiele. Doch freilich konnte nun,
während die Matrosen im Parterre
des Globetheaters seinem Drama
wie irgend einer andern Jahr=
marktposse voll Mord und Tot=
schlag mit Spannung zusahen, ohne
vom wirklichen Inhalt auch nur
den Schimmer einer Ahnung zu
haben, in Deutschland das Muster
eines Cholerikers zum Sinnbild der
Melancholie, zum Stichwort für
alles Zaudern, für jeden Mangel
an Entschlußfähigkeit werden.

350. Vorgeschichte. Da hat man
denn von Shakespearischer „Dun=
kelheit“ gesprochen, als ob eine Ab=
sicht dazu beim Dichter vorgelegen
habe. Aber diese Meinung ist fast
noch falscher als das Bedauern dar=
über, daß Shakespeare die vor=
handene Situation nirgend aus=
drücklich von den Mitspielenden
hätte kennzeichnen lassen, mögen
auch die Beschämungen der Text=
kritik kein Ende nehmen. Erst neuer=
dings, bei dem Versuch, einen
Ueberblick über die Sachlage im
„Hamlet“ zu geben, ward, als ob
das Ei des Kolumbus nun endlich
aufgestellt sei, die ganz neue und
fundamentale Behauptung ausge=
sprochen: die Handlung beginnt
schon vor dem Stück; die Handlnng
beginnt mit einem Mord. Das ist
falsch. Vor dem Morde war schon
etwas Tragisches, durchaus zum
Stück gehörendes, in grausiger Re=
alität vorhanden: der Ehebruch.
Eine anschmiegsame, sinnliche, in
guten sonnigen Tagen höchst an=
genehme, in den Stunden der Ver=
suchung unzuverlässige Königin hat
sich „durch Witzes Zauber, durch
Verrätergaben“ von ihrem hervor=
ragend tüchtigen Gemahl abwendig
machen und von einem hohlen, ganz
minderwertigen Schurken verführen
lassen. Diese weibliche Schwach=
heit („frailty, thy name is woman!“),

Plutarch nur wenige Fingerzeige geliefert. Dieses demagogische Meisterstück nahm Shakespeare ganz allein aus den Tiefen seiner Begabung und läßt uns ahnen, wie er Parlamente und Völker nach seinem Sinn gelenkt haben würde, hätten Zeit und Umstände ihn nicht mit andern Dienern in die rote Lakaienlivree vom königlichen Haushalt gesteckt.

345. Ein dramatisches Juwel ist ferner die berühmte Zeltscene im vierten Akt, wenn die Feldherren sich streiten wie zwei Liebende, in einem Rhythmus, der zum furchtbarsten Zorn aufwallend, zur zartesten Sympathie, zur festesten Selbstbezwingung sich sänftigend, mit seinem Wohllaut uns gefangen nimmt wie ein schönes Musikstück, das wir in den Tagen unsrer Jugend vernahmen, und an dem wir uns doch niemals satthören können.

* *

347. Seine Feinde. Ach nein; diese Genialität, so anziehend sie ist, hat ihm auch die erbittertsten Gegner erstehen lassen, Gegner, denen das Edle, Freie, Offene, das selbst sein Todfeind König Claudius ihm in einem unbewachten Augenblick nachrühmt, durch einen ganz natürlichen Instinkt verhaßt ist; Gesinnungsbrüder eines Polonius, eines Rosenkrantz und Güldenstern, die selbst einen giftmischenden Buben wie Laertes eher, als sein argloses Opfer zu loben bereit gewesen sind. Wenigen in Deutschland hat jene Genialität zu späten Ehrenrettungen Anlaß gegeben; die Ursache für Hamlets unverwüstliche Beliebtheit war sie sicher nicht.

348. Goethe und George Sand. Dann war es vielleicht die folternde Seelenqual, in der der Dänenprinz vor unsern Augen hinlebt, was dem „Zauderer", dem „Ränkeschmied", dem „gewissenlosen Mör-

nen wie seine Aussage schaudererregend. Dazu hat der Dichter den klugen Kunstgriff angewendet, die Wahrscheinlichkeit durch die vorhergehende Wirkung auf Horatio, einen nüchternen, unerschrockenen, glaubwürdigen Mann zu befestigen. Hamlet ist getroffen bis ins Mark, nicht bloß durch die Thatsachen, die er erfährt, sondern mehr noch durch die Aufgabe, mit der er beladen wird. Seine Enterbung verursacht durch ein Verbrechen!.. Der Brudermörder auf dem Thron!.. Die Mutter, schon anstößig durch die hastige zweite Heirat, nun auch noch so untreu befunden?.. Also wahrscheinlich mittelbar die Veranlassung jenes Mordes??.. Nun soll er den Vater rächen, und dennoch, nach des Geistes ausdrücklichem Gebot, die Mutter schonen??.. Er verspricht es. Aber wie kann er es halten?

354. Die Aufgabe. Dunkel scheint er zu empfinden, daß der gerade Weg hier unmöglich zum Ziel führen könne; daß er, ein rechtlos gewordener Agnat, sich nur aufs peinlichste bloßstellen dürfte, wenn er vor dem ganzen, fest zum König haltenden Hof den im Besitz der Macht und Jurisdiktion Befindlichen eines abscheulichen Verbrechens bezichtigen wollte, lediglich auf die Aussage eines Gespenstes hin, das er, Hamlet, allein gesprochen! Müßte man ihm nicht ins Gesicht lachen? Um ihn dann selbst vor Gericht zu stellen??..

355. Die Verstörung. Während er gerade noch Geistesgegenwart genug besitzt, an sich zu halten und den Gefährten auf der Terrasse nichts zu verraten als seinen Entschluß, ein verstörtes Wesen „anzunehmen" („to put an antic disposition on") beginnt auch schon in ihm jener, die *nächsten drei Akte hindurch anhaltende Wechsel* der Stimmung, jene Hebung und Senkung, jene Arsis und Thesis, die Kuno Fischer so kongenial aus tiefstem Ueberdruß, aus einer durch schwerste Schicksalschläge plötzlich herabgeminderten Lebensenergie erklärt hat. Kräftigste Menschen, sobald ein Fieber in ihnen tobt, brechen zusammen und sind für Leistungen unfähig. Wer von uns wollte sich vermessen, gar nach solchen Enthüllungen, solchen Schwierigkeiten gegenüber, freudiger, schneller, stetiger zu Werke zu gehen? Hamlet verliert sein Ziel keinen Augenblick ganz aus den Augen; dazwischen kommen jedoch Minuten, wenn er sich fragt: bei solcher Scheußlichkeit des Weltgetriebes, .. lohnt es überhaupt noch, zu existieren?.. Ist es nicht besser, solch ein Dasein fortzuwerfen?? Diese Schwankungen schließen ab mit dem kraftvollen sich Aufraffen im vierten Akt:

„. . . von jetzt ab trachtet
Nach Blut, Gedanken, oder seid verachtet!"

Mit fester Haltung macht er den letzten Teil der Tragödie durch, denn er ist, wenn irgend etwas, ein Mann der That. Das Grübeln war ihm nur durch eine Lebenserfahrung aufgezwungen worden, die mit einer einzigen, geradezu furchtbaren Bosheit ihm treibhausmäßig die Entwickelung langer Jahre sparen, ihn über Nacht aus einem Jüngling zum wissenden, tief eingeweihten, für immer ernsten Mann machen zu wollen schien.

356. Die Klemme. Worauf er aber, gleich in der ersten Hebung, verfällt, ist logischer Weise der Plan, den König zu überführen. Sein untrüglicher Instinkt raunt ihm zu, daß ein resoluter Dolchstoß das Dümmste wäre, was er thun könnte: er würde ja damit den Beweis ermorden!! Zunächst braucht

des Königs Leben so nötig wie sein eigenes, um den Beweis der Schuld zu erbringen. Jener Dolchstoß, den die blutgierige deutsche Hamletkritik jahrzehntelang nasrümpfend forderte, würde den nicht überführten König ja zum Märtyrer machen, wie der Versuch einer voreiligen Anklage den Prinzen zu einem lächerlichen Verleumder in den Augen des ganzen Hofes. Kuno Fischer behauptet zwar, daß der Prinz seine Aufgabe überhaupt nicht als solche empfände, denn er spräche nie von ihr. „Nirgends ist in dieser Fabel davon die Rede, daß nach den Enthüllungen des Geistes, nach dem Gebot der Rache, nach dem Gelübde, dieses Gebot zu erfüllen, nun Hamlet selbst erst die Schuld des Mörders offenkundig zu machen habe." Karl Werder erklärt dagegen die ganze Stimmung sehr positiv und greifbar aus des Helden

Das hieße ja den größten
jener Befangenheit aufheben,
die Kunst des Dramatikers d
aus über seine Helden verhä
muß; denn nur der befangene
hat das Element der nötigen S
nung und die Wahrscheinlichkei
tragischen Unterganges für sich.
darum darf das Fehlen unbefan
Reflexion eines Helden über
Situation nimmermehr als ei
weis gegen das Vorhandensein d
Situation selbst gelten. Karl W
kann, auch wenn Hamlet sic
mit deutlichen Worten über sie
spricht, dennoch jene „Klen
vollkommen richtig taxiert h
Und sieht man genauer hin
liefert der Text, — „gleich
in der Macht seiner Rede un
Gewalt seines Verschweig
zwingende Belege dafür. Im d
Monolog (II, 2) legt sich Han
Unruhe plötzlich bei der ihm

:tzt will ich's thun — — und
so geht er gen Himmel,
nd so bin ich gerächt! Das
hieß': ein Bube
mordet' meinen Vater, und
dafür
end ich, sein einz'ger Sohn,
den selben Buben
en Himmel . . .
, das wär Sold und Löhnung,
Rache nicht."

58. **Der Degenstoß.** Und das
itterster Ernst. Denn auch zu
lets Zeiten schon war die Rache
Bericht, das nur kalt genossen
wollte, und der Geist hatte
swegs den Auftrag erteilt:
fahre so, daß mein Mörder an
ben gewinnt und du selber
ig ins Gedränge kommst", son-
das bloße Wort „Rache" schloß
dingt den Gedanken der Ver-
ung ein. Bei der feinen Art,
Shakespeare motiviert, würde
let den im Gebet befindlichen,
einer Heiligung" gefaßten König,
dem Glauben der damaligen
in den „Himmel" befördert
n, wohin er nach Hamlets und
Geistes Ansicht nicht gehörte.
, in die Hölle soll der Mörder.
m spart sich Hamlet den Degen-
auf, bis er seinen Feind „beim
en, Doppeln, Schwören oder
rem Thun, das keine Spur
Heiles an sich hat", erwischt,
handelt treu diesem Programm
Viertelstunde darauf, wenn er
st, weil er den König beim
en, auf einem seiner niedrigen,
iterischen, unheiligen Schleich-
vermutet. Er trifft den Po-
s, und über der Thatsache,
Polonius getroffen wird, ver-
die Kritik allzulange, daß
let nach dem Könige stieß.
vird aus diesem Grunde (auch
er lehnt *es ausdrücklich ab)*
ttbar, Hamlet als einen Renais-
sancemenschen aufzufassen, dem der
Gedanke der Blutrache an sich un-
sympathisch, weil nicht ritterlich und
fein genug sei. Der König hätte
niemals ahnungs- und wehrloser
sein können als in jenem Augen-
blick; aber Hamlet fragt gar nicht
danach. Noch verkehrter ist freilich
angesichts jenes Faktums die Auf-
fassung, daß Hamlet das Gebot
zur Blutrache überhaupt niemals
ernst genommen habe, oder gar von
vornherein entschlossen gewesen sei,
sie nicht auszuführen. Jeder Zweifel
schwindet endlich, wenn man auf
S. 154 des Fischerschen Buches
liest: „Die Aufgabe, zu welcher
den Prinzen nunmehr sein Gelübde
drängt, ist die Rache, deren Aus-
führung aber zunächst nicht in der
Tötung, sondern in der Entlar-
vung des Königs bestehen soll."
Nun: „Aufgabe Hamlets" und „Ent-
larvung des Mörders", das sind ja
die beiden Begriffe, mit denen Karl
Werder operiert hat.

359. **Ophelia.** Versteht man die
Stellung des Helden zu Claudius
und seinen Helfershelfern richtig,
so versteht man ohne weiteres auch
sein Verhältnis zu Ophelia. Sie
läßt sich von der Gegenpartei gleich
Rosenkrantz und Güldenstern als
Spionin verwenden, sie ist dem
Vater anhänglicher als dem Ge-
liebten; sie wird für Hamlet nur
ein verlorenes Ideal mehr. Daher
seine Bitterkeit gegen sie. Ihr
Schicksal bringt lyrische Partien in
das Drama, von einem Schmelz,
der ein würdiges Seitenstück bildet
zu des Prinzen weltmännischer
Grazie, seinem schlagenden Witz,
seinen sprühenden Sarkasmen.

360. **Steigerung und Höhe-
punkt.** Bewundernswerter als beide
ist jedoch die stürmende Kraft, mit
der der Dichter die Handlung vor-
wärts reißt, die Düsterheit der Stim-
mung, die vom spannenden Kom-

mandoruf der Wachen auf der Terrasse bis zum schlotternden Auffahren des entlarvten Königs und des Polonius dienstbeflissenem Ruf nach Fackeln nicht einen Augenblick nachläßt. Die Höhe ist doppelgipflig: hier sehen wir Hamlet, die Hand am Schwertgriff, im Rücken den betenden Claudius; dort im furchtbaren Gespräch mit der Mutter, wenn sich der Ingrimm eines Idealisten in schneidenden Accenten entladet.

361. Die fallende Handlung ist früher selbst von solchen Kennern wie Gustav Freytag und noch neuerdings von Conrad als schwächer angesehen worden. Um so dankbarer darf es begrüßt werden, daß Kuno Fischer von einem Nachlaß, einem Ermatten nach der Peripetiescene des Fehlstoßes nichts wissen will. Weit entfernt, den Prinzen nach seiner Uebereilung zunächst als die beste Sache von der Welt und wartet nur auf die Heimkehr des Schiffes, die alles offenkundig und die Krisis akut machen muß. „Die Zwischenzeit ist mein."

362. Die Essexfamilie. Sehr überraschend und einleuchtend hat in jüngster Zeit Hermann Conrads origineller Versuch gewirkt, aus dem Studium der Devereuxschen Familienpapiere den Nachweis zu erbringen, daß Shakespeare den Hamlet großenteils auf Grund realer Vorgänge und nach zeitgenössischen Modellen gearbeitet habe. Der Geist kann in der That niemand anders sein, als jener Graf Essex, dessen Gattin, die wunderbar schöne, warmsinnliche, doch nicht sehr charakterfeste Lattice Knollys sich von Lord Leicester (König Claudius) auf jenem Fest gewinnen ließ, das er der Königin Elisabeth in Kenilworth gab. Graf Essex der ältere starb auf

Jetzt will ich's thun — — und so geht er gen Himmel,
Und so bin ich gerächt! Das hieß': ein Bube
Ermordet' meinen Vater, und dafür
Send ich, sein einz'ger Sohn, denselben Buben
Gen Himmel . . .
Ei, das war Sold und Löhnung, Rache nicht.“

358. Der Degenstoß. Und das ist bitterster Ernst. Denn auch zu Hamlets Zeiten schon war die Rache ein Gericht, das nur kalt genossen sein wollte, und der Geist hatte keineswegs den Auftrag erteilt: „Verfahre so, daß mein Mörder an Frieden gewinnt und du selber tüchtig ins Gedränge kommst“, sondern das bloße Wort „Rache“ schloß unbedingt den Gedanken der Verdammung ein. Bei der feinen Art, wie Shakespeare motiviert, wurde Hamlet den im Gebet befindlichen, „in seiner Heiligung“ gefaßten König, nach dem Glauben der damaligen Zeit in den „Himmel“ befördert haben, wohin er nach Hamlets und des [illegible] Ansicht nicht gehörte. Nein, in die Hölle soll der Mörder. Darum spart sich Hamlet den Degenstoß auf, bis er seinen Feind „beim [illegible], Doppeln, Schwören oder anderm Thun, das keine Spur des Heiles an sich hat“, erwischt, und handelt treu diesem Programm eine Viertelstunde darauf, wenn er zustößt, weil er den König beim Horchen, auf einem seiner niedrigen, verbrecherischen, unheiligen Schleichwege vermutet. Er trifft den Polonius, und über der Thatsache, daß Polonius getroffen wird, vergißt die Kritik allzulange, daß Hamlet n a ch dem K ö n i g e stieß. Es wird aus diesem Grunde (auch Fischer lehnt es ausdrücklich ab) unhaltbar, Hamlet als einen Renaissancemenschen aufzufassen, dem der Gedanke der Blutrache an sich unsympathisch, weil nicht ritterlich und fein genug sei. Der König hätte niemals ahnungs- und wehrloser sein können als in jenem Augenblick; aber Hamlet fragt gar nicht danach. Noch verkehrter ist freilich angesichts jenes Faktums die Auffassung, daß Hamlet das Gebot zur Blutrache überhaupt niemals ernst genommen habe, oder gar von vornherein entschlossen gewesen sei, sie n i ch t auszuführen. Jeder Zweifel schwindet endlich, wenn man auf S. 154 des Fischerschen Buches liest: „Die A u f g a b e, zu welcher den Prinzen nunmehr sein Gelübde drängt, ist die Rache, deren Ausführung aber zunächst nicht in der Tötung, sondern in der E n t l a r v u n g des Königs bestehen soll.“ Nun: „Aufgabe Hamlets“ und „Entlarvung des Mörders“, das sind ja die beiden Begriffe, mit denen Karl Werder operiert hat.

359. Ophelia. Versteht man die Stellung des Helden zu Claudius und seinen Helfershelfern richtig, so versteht man ohne weiteres auch sein Verhältnis zu Ophelia. Sie läßt sich von der Gegenpartei gleich Rosenkranz und Guldenstern als Spionin verwenden, sie ist dem Vater anhänglicher als dem Geliebten; sie wird für Hamlet nur ein verlorenes Ideal mehr. Daher seine Bitterkeit gegen sie. Ihr Schicksal bringt lyrische Partien in das Drama, von einem Schmelz, der ein würdiges Seitenstück bildet zu des Prinzen weltmännischer Grazie, seinem schlagenden Witz, seinen sprühenden Sarkasmen.

360. Steigerung und Höhepunkt. Bewundernswerter als beide ist jedoch die stürmende Kraft, mit der der Dichter die Handlung vorwärts reißt, die Düsterheit der Stimmung, die vom spannenden Kom-



darauf der Wachen auf der
[illegible]anne bis zum schlotternden Auf-
[illegible] des entlarvten Königs und
[illegible]lonius dienstbeflissenem Ruf
[illegible] Fackeln nicht einen Augenblick
[illegible] Die [illegible] ist doppel-
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]1. Die [illegible] Handlung
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

die beste Sache von der Wel[illegible]
wartet nur auf die Heimkeh[illegible]
Schiffes, die alles offenkundig[illegible]
die Krisis akut machen muß. [illegible]
Zwischenzeit ist mein."

362. Die Essexfamilie. [illegible]
überraschend und einleuchten[illegible]
in jüngster Zeit Hermann Co[illegible]
[illegible]eller Versuch gewirkt, au[illegible]
Studium der Devereuxschen [illegible]
[illegible]papiere den Nachweis [illegible]
[illegible], daß Shakespeare den [illegible]
[illegible]teils auf Grund reale[illegible]
[illegible] und nach zeitgenössische[illegible]
[illegible] gearbeitet habe. Der
[illegible] in der That niemand [illegible]
[illegible] als jener Graf Essex,
[illegible], die wunderbar schöne, [illegible]
[illegible], doch nicht sehr cha[illegible]
[illegible] Knollys sich vo[illegible]
[illegible] (König Claudius) auf
[illegible] Fest gewinnen ließ, das [illegible]



Ludwig Devrient

1784—1832

Nach einem Oelgemälde im Besitze der Familie Rudolf Dressel in Berlin.





Ludwig Devrient

1784—1832

Nach einem Oelgemälde im Besitze der Familie Rudolf Dressel in Berlin.



ihn jetzt, da er König ist, am
ten peinigt: die Nachfolge auf
Thron für seine Kinder. Mac-
sollte König sein, aber Banquo
ge zeugen, so hatten die Hexen
sen. Und Macbeth hatte Ban-
Benehmen damals nur allzu
verstanden.

„.. Er schalt die Schwestern ..“

er von ihm. Darum muß er
n.

74. **Abwärts!** Eine furchtbare
geltung liegt in dieser ruhelosen
friedenheit, in diesem gequäl-
„So sein ist nichts; nur sicher
ein,“ nachdem doch eben erst
erreicht schien, was der Ehr-
früher gewünscht hatte. Hier
men unheimliche Lichter den
g-schlüpfrigen Abhang zu über-
rn, auf dem Macbeth immer
obeladener, sein gebrochenes
auf der Strecke lassend, in
Verderben hinabstrauchelt. Um
uo brauchen wir unser Mitleid
allzu sehr zu bemühen: in das
jeste Verbrechen von seinen
gen her eingeweiht, hatte er
noch aus Eigennutz gehehlt.
eser Bosheit willen fällt er
g und Recht. Er war der
neben dem Tiger; ebenso
ls Raubtier, nur kleiner an
und Pranken. Erst als
mmt er wieder zu Ehren.
Banquos Geist. Die Qual
, die ihm das bloße Da-
Banquo und dessen Sohn
ereiten, dazu muß Mac-
Seine thun. Er will beide
ege schaffen; aber Fleance
er andre Verhaßte kommt
Gespenst, furchtbarer als
im Leben war; und ihn,
benden, zerschlägt dieser
ten. Nicht Duncan er-
ondern der Schlimmere,
icht *fertig werden kann,*
Zukunft gehören soll.

Diesmal war es Macbet
sich salviert hatte; er hat
Rival nicht von mechanisch
genen Mördern umbringen
sondern von Leuten, denen e
Aufwand von scharfer Dialekti
gemacht hatte, daß sie in Ba
einen Widersacher, der ihnen Sch
zugefügt hätte, treffen würden.
um zuerst, wenn Banquos bl
Figur ihm seinen Platz am G
mahl wegnimmt, sein knirschend

„Du kannst nicht sagen: ich
that's ...“

Aber alles Salvieren hilft hier nic
so wenig wie sein grausiger Humo

„... Es gab 'ne Zeit,
Da, wenn's Gehirn heraus war
starb der Mann,
Und damit gut ...“

Die Phantasmagorie kommt im
zweiten Anfall wieder, da Macbeth
sich eben zu fassen begonnen hatte.
Nun ist das Uebel unheilbar, kein
Beschwichtigen und Beschönigen der
Lady (deren zarte Nerven von diesen
übermenschlichen Anspannungen für
immer zerrüttet werden) kann mehr
verfangen. Der Gepeinigte läßt sich
vollständig gehen, die Thans zer-
streuen sich und fallen ab. Das tolle
Regiment beginnt, die Schreckens-
herrschaft: Banquos Geist hat den
Unseligen in die Offensive getrieben;
der Absturz erfolgt.

376. **Goethes Urteil.** In allen
Etappen ist er vom Dichter mit
reiffster Kunst herausgearbeitet wor-
den; nur den Schlüssel für richtiges
Verständnis galt es zu finden; wer
ihn hat, braucht für den Schluß
der erschütternden Tragödie keinen
Führer mehr. Goethe hat „Mac-
beth“ Shakespeares „bestes Theater-
stück“ genannt; niemals in der That
ist Einfacheres und Durchsichtigeres,
an innerer und äußerer Bewegun
Gelenkigeres und Geschmeidigere

für die Bühne ersonnen worden. Und auch insofern erscheint er als dramatisches Kunstwerk fast unerreichbar, als alles, alles vor unsern Augen wird. Wenn Macbeth im 1. Akt für sich zu sprechen anfängt, wissen weder wir noch er selbst ganz genau, wer er eigentlich ist. Und wenn er aufgehört hat, steht er schon vor sich und uns als der fertige Mörder da. Kein andrer Dichter hat jene Mischung, in der das Geheimnis der Menschenseele webt, so herzustellen und anschaulich zu machen gewußt. Nicht bloß die Worte, nein, das Arbeiten des Hirnes mit ihnen zugleich vernehmen wir.

* * *

„König Lear."

377. Chronologie. 1606 ist das Jahr von „Lears" Entstehen. Es ihm verübt worden sein; denn Shakespeare kam zu „König Lear" direkt von „Othello". Der Zeichnung des Jago, dieses niedrigen, erbarmungslosen, nur von plattem Nutzen, Vorwärtskommen und Neid angetriebenen giftigen Bösewichtes mit der Biedermannsmaske kann nur ein greifbares Modell vorgelegen haben.

378. Aeußere Anläße. Daher keine witzsprühenden, ausgelassenen Komödien mehr. Gerade, weil die gröbsten materiellen Schwierigkeiten überwunden waren und eine gewisse Wohlhäbigkeit es ihm erlaubte, seiner Phantasie zu folgen, durfte der Dichter sich den tiefsten Problemen des Lebens zuwenden und malt nun in einer Reihe von erschütternden Tragödien den Kampf zwischen Gutem und Bösem in der Menschenbrust. Shakespeare hatte einen geliebten Vater verloren, den Freund und Hüter seiner Jugend,

Schwachen, Ausgestoßenen, Verratenen und Entblößten unter der Wucht dieser ganz neuen Erkenntnis zusammenbrechen lassen. Der Vater ist vom Dichter zu einem König gemacht worden; einen majestätischen Menschen in seiner Schwäche zeigt er uns. Das ist der Trick dieses ergreifenden Theaterstückes; das giebt dem Drama diese psychologische Tiefe; das redet zu uns eine ganz andre Sprache, wenn ein Mächtiger der Erde, durchschauert von den eisigen Winden der Einöde, triefend vom Regen und obdachlos ausbricht:

„Nimm Arzenei, du Pomp!
Fühl selbst, wie arme Teufel fühlen!“

Die ersten, gestammelten Laute dessen, was man heute „soziale Frage“ nennt, tönen uns aus dem Heulen des Sturmes entgegen, und Lears trockne Replik an Edgar: Unausgerichtet ist der Mensch nicht mehr als solch ein armes, nacktes, zweizinkiges Tier wie du,“ predigt eine Lehre, von der man nur wünschen möchte, daß sie rechtzeitig ihren Weg aus den Tiefen zur Höhe fände.

379. Die Glosterfamilie. Shakespeare, der Weise seiner reiferen Jahre entsprechend, hat sich leider keine Mühe gegeben, das herauszuarbeiten, was ihm an dem Stoffe minder wichtig und von geringerem Interesse schien. Aber nimmt man diesen etwas unglaubwürdigen Anfang als gegeben an, so vollzieht sich das Drama mit strengem psychologischem Realismus. Um seine Wahrscheinlichkeit zu erhöhen, läßt der Dichter die Haupthandlung in der Glosterscher Nebenhandlung sich reflektieren, und schon Schlegel hat hierüber treffend und fein bemerkt: „Wenn bloß Lear von seinen Töchtern *zu leiden hätte,* würde der Eindruck *auf das mächtige* Mitleid beschränkt sein, das wir für sein persönliches Unglück empfinden. Aber wenn zwei so unerhörte Beispiele zugleich stattfinden, hat das den Anschein eines großen Aufruhrs in der moralischen Welt: das Bild wird gigantisch und beunruhigt uns gerade so wie der Gedanke, daß die Himmelskörper einmal aus den ihnen zugewiesenen Bahnen herunterfallen könnten.“ Der Töchter Betragen ist scheußlich; aber Edmund giebt den eigenen, so gütigen Vater der Blendung preis. Die Möglichkeit solcher Thatsachen nimmt der Dichter als gegeben an und findet sich in seiner großen Weise mit ihnen ab. Ungleich Milton, der vom Ursprung des Bösen durchaus Rechenschaft geben will, erklärt Shakespeare gewisse Probleme von vornherein für unlösbar und verweigert Antwort auf die Fragen der Schwächlinge. Von irgend welchen Geistlichen oder Aufklärungsphilosophen sind ja solche kleinartige Beantwortungen großer Probleme billig wie Brombeeren zu haben.

380. Tragik. So führt der große Brite, gleich Sophokles „kein milder Gebieter“ seiner Figuren, den alten Lear, gebeugt unter der Last seines Geschickes wie seiner späten Selbsterkenntnis, bis tief in die Nacht des Wahnsinns und läßt ihn dann unter dem milden „Strahl der Güte“, dem „weißen Licht“, das aus Cordelias reichem Herzen die Welt durchströmt, zum Bewußtsein erwachen, nur um bald an der Leiche der einst von ihm Verstoßenen für immer zusammen zu brechen!

Man hat den Notschrei der gesamten leidenden Menschheit aus diesem Stück herausgehört; Brandes nennt es einen Weltuntergang. „Wenn die moralische Welt anscheinend zerbirst; wenn dem, der edelmütig und vertrauensvoll ist

wie Lear, mit Undank und Haß gelohnt wird; wenn den, der brav und tapfer ist wie Kent, eine entehrende Strafe trifft; wenn einer, der barmherzig ist wie Gloster und dem Leidenden, dem Unterdrückten Obdach schaffen will, zum Dank dafür die Augen verliert; wenn, wer edel und treu ist wie Edgar, in Lumpen gehüllt und in der Gestalt eines Tollhäuslers umherirren muß; wenn endlich Cordelia, das lebende Sinnbild weiblicher Hoheit und kindlicher Zärtlichkeit gegen einen alten Vater, der gleichsam ihr Kind geworden ist, vor seinen Augen von Mörderhänden erwürgt werden kann, — was nützt es dann, daß die Bösen einander nachher schlachten und vergiften!"

381. Hoffnung. Und doch ist vielleicht nirgend so sehr wie im „Lear" Shakespeare durchdrungen gewesen vom Vorhandensein und ein Werk hinterlassen, dessen Signatur das einzige Wort ausdrückt: revolutionär. „Der Alkalde von Zalamea" gehört in Eine Familie mit „Emilia Galotti", „Kabale und Liebe", der „Hochzeit des Figaro" von Beaumarchais, dem „Revisor" von Gogol und ganz besonders mit „Wilhelm Tell". Er richtet seine Spitze gegen den Hochmut der Bevorrechteten, er deckt die Tragik auf, die Verheerungen, die durch den Dünkel der Begabteren, durch ihre dreiste, nichts achtende Selbstsucht im Wohl und Wehe der tiefer Gestellten angerichtet werden und verschafft uns die Genugthuung, den Sieg des Schwachen zu erleben. Alle diese Stücke sind Warnungstafeln, durch die man sich in Deutschland ja glücklicherweise hat warnen lassen. Wer in früheren Jahrzehnten das kleine Büchelchen „Ansichten aus der Kavalierperspektive" gele-

lichen verborgen hat, flüchten, stürmt schreiend in das Zimmer der Mädchen, der Hauptmann mit gezogenem Degen ihm nach, schenkt mit gut gespielter Komödie dem Burschen das Leben und rückt mit seiner inbrünstigen Verliebtheit sofort klar und deutlich heraus. Der Bauer mit seinem Sohn kommen hinzu und bald auch der General, der, vom Zusammenhang unterrichtet, den Hauptmann in ein andres Quartier schickt und selber bei Pedro Crespo bleibt.

384. Zwei Starrköpfe. Das Spiel dieser beiden Alten ist von goldiger Laune überglänzt. Dort der gichtische fluchende alte Haudegen, hier der ruhige, selbstgewisse Bauer, der mit jeder höflichen Replik den Widerpart abfertigt. Die zwei werden natürlich Freunde; doch den ausgewiesenen Don Alvaro läßt seine Leidenschaft nicht ruhen. Er plant nach vergeblichen Serenaden und nächtlicher Schlägerei frech einen Ueberfall, der um so bequemer gelingt, als der Sohn des Hauses zu den Soldaten gegangen und mit dem General abgezogen ist. Isabel wird auf des Entführers Armen, Crespo nach heftigster Gegenwehr, knirschend, schluchzend und gebunden vor unsern Augen weggeschleppt.

385. Umkehr. Am Beginn des dritten Aktes findet die im Wald vor dem Dorf jammernd umherirrende Isabel den Alten an einen Baum gefesselt. Es spielt sich jene Scene zwischen Vater und Tochter ab, die wir aus Schillers „Fiesko" kennen und die dann Heinrich von Kleist in seiner „Hermannschlacht" mit gesteigerter Genialität als einen Haupthebel der Handlung zu schneidender Wirkung gebracht hat. Crespo sinnt Rache; da drückt dem Ohnmächtigen der Himmel Waffen in die Hand: *die Gemeinde von Zalamea hat ihn zum Alkalden gewählt und den verwundeten Don Alvaro haben seine Soldaten ins Dorf getragen. Crespo erhebt sich aus seinem Staube:*

„Zum Richter ist dein Vater
worden;
Recht soll dir werden, zweifle
nicht!"

386. Vergeltung. Nun folgt der wirksamste Auftritt des ganzen Stückes: der Alte legt vor dem Gefangenen, dessen gelähmter Schwertarm in der Schlinge ruht, seinen Richterstab fort und spricht nur als Vater, als Mensch. Er bietet seinen ganzen Besitz an, will als Bettler vom Hofe gehen, will sich und den Sohn in die Sklaverei verkaufen und den Erlös noch zur Mitgift schlagen, er bittet zuletzt auf Knieen, Don Alvaro möge die Ehre seiner Tochter herstellen. Doch der stößt nur thörichte Worte des Trotzes und der Verblendung aus. Da greift der Richter zurück nach seinem Stab, — und das Schicksal des Gefangenen ist besiegelt. Vergebens verlangt der herbeigeeilte General seinen Offizier heraus; der hinzukommende König kann nur bestätigen, der Prozeß sei richtig geführt worden und Recht sei geschehen. Denn die im Hintergrund aufgehende Thür zeigt, mit erschlafften Gliedern, den bleichen Kopf vornüber, die Leiche des Missethäters an der Wand.

Die Wirkung ist schauerlich und stark. Nur wenn der Tote mit Rücksicht auf schwache Nerven anders gezeigt wird, am Boden kauernd, während sich der Schauspieler womöglich nicht einmal die Zeit nahm, seine lebensrote Schminke abzuwaschen, so fehlt das drohende Symbol der Selbsthilfe, derentwegen das ganze Stück überhaupt geschaffen wurde.

387. **Die Technik** verrät überall einen Künstler im Stadium seiner Vollreife, nicht bloß in Ansehung des Griffes, der Kontraste des Stoffs, — denen auch ein sehr unterhaltlich geführter, halb verhungerter, adelstolzer Caballero, ein Zwillingsbruder des Don Quixote, mit seinem gefräßigen Sancho Pansa dient, — und des Konfliktes, sondern ganz besonders darin, wie die Spitzen der Handlung herausgetrieben werden und in jeder Scene alles, was an Werten für unser Gemüt nur auszumünzen ist, thatsächlich zu Tage kommt.

388. **Die Tendenz** freilich bleibt erstaunlich bis zum Wunderbaren. Wie konnte Calderon, der doch sonst vor der kirchlichen Hierarchie, wie vor der staatlichen Autorität nur Eine Möglichkeit des Verhaltens empfahl: Resignation, wie konnte er sich das widerspenstig revolutionierende, auf Freiheitsgefühl und Selbsthilfe basierende Element einer Bauernehre zum künstlerischen Vorwurf erwählen? Die Sache

„Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht.
Wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden,
Wenn unerträglich wird die Last — greift er
Hinauf getrosten Mutes in den Himmel
Und holt herunter seine ew'gen Rechte,
Die droben hangen unveräußerlich
Und unzerbrechlich, wie die Sterne selbst —
Der alte Urstand der Natur kehrt wieder,
Wo Mensch dem Menschen gegenübersteht —
Zum letzten Mittel, wenn kein andres mehr
Verfangen will, ist ihm das Schwert gegeben . .“

Welch ein Greuel in den Augen eines Kastilianers mit seinem stumpfsinnigen Feldgeschrei: „Evviva el re, muëra Espanna!“ In der That, unser Stück birgt ein Geheimnis.



Karl Seydelmann
1793—1843
als Carlos im Clavigo
Nach einem Stich von A. Fleischmann.

mann
bäus in
Whistpartbie".



als Oliver Cromwell in
„Die Royalisten".



II. Akt, II. Szene



II. Akt, III. Szene



III. Akt, I. Szene

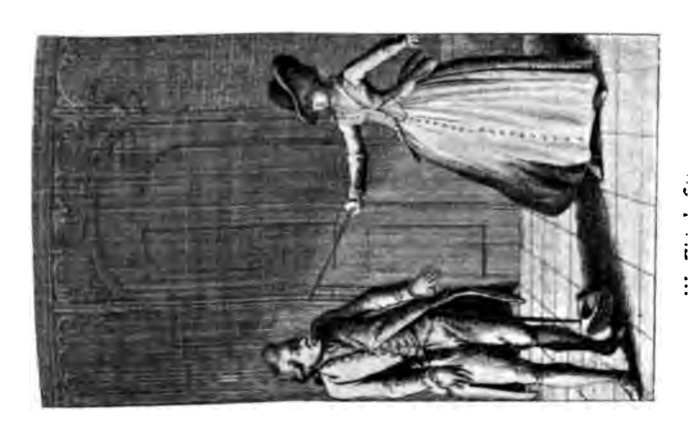
Kupfer von Chodowiecki zu den „Räubern". I. (Gothaer Theaterkalender 1783.)





Szene V. Akt, I. Szene

. II. (Gothaer Theaterkalender 1783.)









', Szene



V. Akt, I. Szene

n". II. (Gothaer Theaterkalender 1783.)

:lager von Lille, wo Ludwig XIV
te, und trotzdem der Erzbischof
Paris einen Hirtenbrief los-
, jeden mit dem Kirchenbann
ohend, der das Stück auch nur
hörte, gab der König, nachdem
h einige minimale Aenderungen
„Autorität“ gewahrt worden
am Anfang des Jahres 1669
Liceat! zur Aufführung.

93. Historische Bewertung.
er ist, daß Molière mit dieser
hemachenden Komödie zu der Be-
ing der Geister und dem all-
lichen Zusammenbruch der Je-
nherrschaft im Lauf des acht-
ten Jahrhunderts Enormes bei-
zgen hat; ebenso sicher, daß
ihre Vorzüge vollständig heut
in historischem Sinne genießen
. Zwar bleibt es immer an-
nd und fruchtbar, zu den Quellen
bzusteigen, sich klar zu machen,
n vergangene Geschlechter Ge-
n fanden und aus welchen Keimen
re Litteratur emporgedieh. Aber
Wirkung des „Tartuffe“ auf
heutigen Geschmack läßt sich am
en mit der einer Bellinischen
ertüre vergleichen. Beginnt doch
t Mozart dem größeren Publi-
zu verblassen; längst schon
rrscht er weder die Opernhäuser
die Konzerte und war seiner
ein Bahnbrecher, der zum
nmal charakteristische Musik zu
n wagte! Wie zart, wie dünn
t uns vieles bei ihm, die wir
ie reiche, die mächtige Instru-
tation Richard Wagners gewöhnt
en sind. Gewiß, die Musik des
n Juan“ ist nicht undramatisch,
an welcher Stelle werden wir
m Innersten gepackt und er-
tert wie im „Lohengrin“ oder
Tannhäuser“? Und so erwarten
auch im Lust- und Schauspiel
re Töne als früher. Wir ver-
en Einzelzüge, *Besonderheiten*
an dem rein äußerlichen Leben des Kreises, der uns vorgeführt wird. Je weniger dieser Kreis irgend einem andern ähnelt, desto zufriedener sind wir; das „milieu“ bildet für uns einen Hauptreiz. Dann muß womöglich jede Person ihre eigenen Voreingenommenheiten, ihr unterscheidendes Merkmal, ihren seelischen Leberfleck haben. Die allgemeinen Typen des Gutmütigen, des Leichtgläubigen, des Jähzornigen, des Ueberlegenen, des Heuchlerischen und Pfiffigen genügen uns nicht mehr. Wenn sich in der Figur des alten Giboyer eine bestimmte Generation mit all ihren Leidenschaften und Kämpfen, ihrer Politik und Religion, ihrer Lächerlichkeit und ihrer Tragik widerspiegelt, und wenn man den Orgon unsers Stückes dagegen hält, dessen Schwächen nicht bloß unter der Staatsperücke, sondern ebensogut in der Toga und im Frack stecken könnten, dann werden wir inne, welch einen weiten Weg das französische Lustspiel seit Molière gemacht hat, und wir mit ihm.

394. Ein deus ex machina. Inzwischen haben wir Tartuffe in hundert Nachahmungen, wir haben ihn als „Urbild“ und einmal sogar als „Lady“ über die Bretter wandeln gesehen. Umsomehr müßte, wenn der Heuchler jemals wieder so interessant werden sollte, wie er es im Paris von 1667 war, ein ganz modernes Genie, von gleicher Kraft in seinem Ingrimm und gleicher Grazie in seinem Ausdruck, doch vor allem mit unserm heutigen volleren Leben gesättigt und mit allen Forderungen unserer vorgeschrittenen dramatischen Technik vertraut sein, um jenen Beifall zu ermöglichen. Trotz Ludwig Fuldas glänzender Uebersetzung, die am „Deutschen Theater“ in Berlin anfangs 1890 die alte Komödie wieder aufweckte, waren doch gewisse

so vergriff er sich merkwür
weise noch mehr in den M
ein weibliches Herz zu bezw

„Darf ich denn wirklich g
was du sagst,
Und liebst du mich so re
ganzem Herzen?
Ich will dir blindlings
du bist mein alles!
Was du die Güte hast zu
glaub ich.
Täusch, wenn du willst
Armen, der dich lie
Ich will dich dennoch b
Grab verehren.
Verachte selbst mein Her
weig're mir
Das deine, wende dich
dern.
Von deinen Reizen will
tragen,
Will sterben, aber niema
beklagen!“ . . .

das ist wie ein Paradiama

iten faßte, die kleine Armande
t zu ehelichen. Es ist, als ob
lle jene beiden Damen hätte
überstellen wollen, als er die
Debrie in seinen Versen
:

ie muß bezaubernd gewesen sein,
il heute noch, trotz ihrer Reife,
n jung aufblühendes Mägdelein
em Schuh nur löset die
Schleife."

wenn Molière die Debrie
e verlangt hätte, würden die
e des maris", die „École
mmes", der „Misanthrope"
den sein? Würde er über
Staffeln hinweg den Weg zur
seines „Tartuffe" gefunden
? ... Heut schmückt nicht bloß
héâtre français, sondern auch
ademie, der er nicht angehört
seine von Houdon sprechend
treu geschaffene Büste mit
aterschrift:

hts fehlte seinem Ruhm, Er
fehlte unserm."

* * *

Lessing:

ina von Barnhelm" oder
Das Soldatenglück".

. Breslau. Im Jahre 1760
ssing unvermutet aus seinem
n berliner Nest, von lieben
den und den erfolgreichen
aturbriefen" aufgebrochen, um
eslau bei seinem Bekannten
ipzig her, dem biedern, dem
General v. Tauentzien,
ernementssekretär" zu werden.
eschäfte des Amtes und der
r im Tauentzienschen Hause,
täglicher Tischgast er war,
rschiedentlichsten Wirtshaus-
des Kriegslebens, *die Glücks-*
verdienter und abgedankter
Offiziere mit ihren Bräuten, Frauen
oder Witwen, der Reiz des Pharao-
tisches nicht minder wie die Er-
fahrungen mit aller Art von Be-
dienten verhalfen dem Dichter zu
einem farbengesättigten, ihm bis in
alle Einzelheiten hinein vertrauten
„milieu". Nicht bloß in jener be-
wegten Zeit, da die Wetterschläge
des siebenjährigen Krieges überall
nachhallten, hat es sofort interessiert,
sondern heute noch wirkt es bei
jeder Wiederholung mit der Frische
einer Erstaufführung. Es war Otto
Ludwig, der in seinen Shakespeare-
studien erzählt, wie er wieder ein-
mal die „Minna" gelesen und Lessing
von neuem bewundert habe. „Die
Sage, er sei kein Dichter, sollte
doch wirklich einmal in ihr Nichts
zurückkehren. Ein einfaches Samen-
korn von Stoff so anzuschwellen,
daß man beständig interessiert wird,
ist wahrlich nicht Sache des Ver-
standes allein." Die Karschin aber
(eine um so einwandfreiere Autori-
tät, als sie bei Lessing gründlich
abgefallen war) urteilte folgender-
maßen: „Vor ihm hat's noch keinem
deutschen Dichter gelungen, daß er
den Edlen und dem Volk, dem Ge-
lehrten und Laien zugleich eine Art
von Begeisterung eingeflößt und so
durchgängig gefallen hätte."

397. Ein Griff. Forschen wir
nun tiefer nach den Ursachen dieser
nicht bloß unmittelbaren, sondern
andauernden Wirkung, die bei man-
chen Lustspielen von nicht minderem
„spezifisch temporären Inhalt" und
nicht minder herzlicher Aufnahme,
wie z. B. den Freytagschen „Jour-
nalisten", doch nach kurzen Jahrzehn-
ten zu verblassen beginnt, so werden
wir zweifellos sagen müssen: es sind
die großen Züge der menschlichen Na-
tur, die Lessing zu treffen gewußt hat.
Ein so liebenswürdiger Schwerenöter
Konrad Bolz auch ist, man sieht auf
den ersten Blick, daß er für das

Studium unsrer Gattung nicht entfernt soviel Merkmale liefert, wie der einzige Bediente Just. Wie bläßlich will uns der Oberst in den „Journalisten“ erscheinen, verglichen mit der Fülle strotzenden Lebens in den beiden Kriegskameraden Tellheim und Paul Werner? Und doch genügt auch diese Erklärung allein noch immer nicht für den nachhallenden Erfolg des Werkes, ebensowenig wie der Hinweis auf die dialogische Kunst der „Minna“, deren Gespräch wie ein Ball in verschiedenstem Ton und Tempo zwischen den Spielenden hin und her geht, so daß die leisesten Winke verstanden werden, Rede und Gegenrede schlagfertig wechseln, alles voller Bezug und vieles höchst geistreich ist; denn diese Eigenschaften können sich ebensowohl in einer Erzählung ausprägen, und auf der Bühne sind sie von so tief unter Lessing stehen-

kierte des Königs Gunst, un vergeblich. Der größte un Geist, den die Deutschen neben dem Könige ihr Eigen n mußte gekränkt und verbitter den Rücken kehren, die wi Empfindung übelsten Dan Herzen dafür, daß er den des Preußentumes gesunge Eins aber kann man Fried Großen nicht abstreiten, d alles aufwiegt, was der Kö Dichter anthat und schuldig er hat Lessing den Stoff nem unvergänglichen Lustsp schaffen. Ohne den siebenj Krieg kein Schlesien, kein Ta und kein Breslau, kein T und kein Wachtmeister Paul W ohne ihn in Deutschland kein der „Fritzischen“, zu der sich in „Dichtung und Wahrhe seine Frankfurter Jugendt kennt; ohne ihn keine Ste

iberstein, der dem Lausitzer
chen Lübben die Kontributions=
: aus eigenen Mitteln vor=
und hierdurch allein die Ein=
ng vermied. Marschall führte
seines ausgezeichneten Pi=
chießens den Spitznamen Tell;
ört keine phantastische Kom=
n dazu, den Zusammenhang
n Personen unsers Lustspiels
rhanden anzunehmen, wie es
nicht an Zeitgenossen gefehlt
: aus Lessings eigenem Munde
haben wollten, daß sich die
Geschichte, der wir im „König
panien“ zu Berlin mit solchem
folgen, einschließlich der nach=
n Braut und des seltsamen
sehens, vielmehr in der
ren Gans“ zu Breslau zu=
n habe.

). **Aktualität.** Nach dem
deſſen Friedensschluß der
: in Hubertusburg miterleben
i Schlesiens Hauptstadt als
nsherold ausrufen durfte,
i von den mehr als zwanzig
schen Freibataillonen, die sich
lich gebildet hatten, sechzehn
öst. Dadurch wurden viele
nte Offiziere plötzlich brotlos
nanche, die für Ausrüstung
uppen private Aufwendungen
t, hatten wohl auch (wie
swald v. Kleist) über vorent=
es Recht zu klagen. Indem
die Sache dieser Abgedankten
Gekürzten in Tellheims Ge=
mit größtem Freimut führte,
er zwar gewissen preußischen
en kaum angenehmer gewor=
ein. Wir empfinden diese
e heute nicht mehr, weil die
sich zu sehr geändert haben;
der nüchterne Nicolai hatte
s schon zu bemerken, daß unser
el viele „Stiche gegen die
sche Regierung“ enthielte, die
preußischer *Unterthan, und
noch mehr in Lessings*
eigenstem Interesse, „wegwünschen
möchte“.

401. Erfolg. Man darf daher
in einem Lande, dessen öffentliche
Meinung sich in den Kriegsläuften
eben erst schüchtern zu regen ge=
wagt hatte und jedenfalls noch durch
keine periodische Presse genügend
erzogen war, nicht allzu sehr er=
staunen, wenn die Hamburger, wie
sie „Clavigo“ den Spaniern zuliebe
verboten hatten, nun auch die
„Minna“ mit Rücksicht auf die
Berliner Regierung zunächst von
der Bühne ausschlossen und erst im
September 1767 freigaben. Ab=
gesehen von dieser Absurdidät war
der bewundernde Nachhall durch
unser ganzes Vaterland hin laut
und ursprünglich. Goethe hat später
diese Stimmung kontrasigniert, wenn
er „Minna von Barnhelm“ ein
Werk von „vollkommen norddeut=
schem Nationalgehalt“ nannte. Aber
während die allgemein menschlichen
Züge in den Charakteren zugleich
so urwüchsig erfaßt und mit so
feinem, abwägenden Takt heraus=
gearbeitet erschienen, daß keines=
wegs nur Norddeutsche, sondern
ebensogut Schwaben, Bayern und
Wiener sich im Wachtmeister oder
im Just, in der Heldin oder ihrer
Zofe Franziska gerne wiederfanden,
ist vielleicht erst die heutige Gene=
ration ganz imstande zu durchschauen,
welch eine That vorahnender, natio=
naler Versöhnung Lessing in seinem
Lustspiel geplant hatte, wie schön
und vorbildlich sie ihm gelungen
war. Gewiß, er macht aus Tell=
heim einen Kurländer und läßt die
Güter des Fräuleins in Thüringen
liegen. Dennoch weiß jeder Zu=
schauer ganz genau, daß hier zwei
unsrer tüchtigsten Stämme, durch
eine unglückliche historische Ent=
wickelung verfeindet und bestimmt,
*den Fluch dieser tiefen Feindschaft
bis in die Völkerschlacht von Leipzig*,

bis zum belgischen Feldzug von 1815 und dem sächsischen Soldatenaufruhr in Lüttich, ja bis zur Schlacht von Königgrätz hin weiterzuschleppen, von unserm ersten großen Dichter einander genähert werden sollten: Minna, gewandt, liebenswürdig und doch im Kern so zuverlässig und gesund, vertritt die Sachsen; Tellheim, der aufrechte, der mehr als feinfühlige, mit seinem großgefaßten Grundsatz: „der Ehre muß alles nachstehen, selbst die Liebe“, das Preußentum in seinem strammen Pflichtgefühl.

402. Falscher Stolz. Freilich hat diese Strammheit, wie so oft im Leben, auch in unserm Lustspiel mehrere Lektionen nötig, um etwas anders als störend und unerträglich, um menschlich brauchbar und liebenswert zu werden. Tellheim, nobel und richtig empfindend, ist infolge seines Unglückes, seiner Verab-

Bitten zum Teilhaber ihres Glanz für unwert hält. Aber noch g lungener ist die Steigerung in d Lektionen, die diesem gallige schroffen, unerbittlichen Helden teil werden. Wie trifft ihn Ju der grobe Reitknecht mit der treu Seele, dem der Verarmte aufkündi durch die Mahnung an den Pud dem er wider Willen das Leb gerettet, und der nun nicht me von ihm weichen wolle, ob no so viel zurückgestoßen! „Es ist e häßlicher Pudel, aber ein gar guter Hund.“ Tellheim ist g zwungen, sich die Dienste des Ju noch länger gefallen zu lassen, wei er ihn schon nicht weiter auslohn kann: der erste Knick in sein Stolz. Den zweiten Hieb giebt ih Paul Werner, der in den rasch Wechselfällen des Krieges, wei so viel Existenzen sich plötzlich hob oder für immer sanken, groß



Charles Kemble

1775—1854

Nach einer Lithographie von Deveria.



Ferdinand Eßlair
1772--1840
als Dominique in „Der Essighändler“.

Etappe, an der Tellheim so viel von seiner unbeugsamen Sprödigkeit abwirft, bringt den Fortschritt und ermöglicht es ihm, aus Minnas Händen endlich sein Soldatenglück ohne falschen Stolz und ohne Spreizen zu empfangen.

403. Charakter Minnas. Die Heldin hat jenes Element in sich, das ihrem Bräutigam zu fehlen scheint: sie hat Humor. Sie vermag sich über eine Situation zu erheben, aus freier Höhe mit schelmischem Lächeln auf sie herniederzuschauen, und die Spekulation auf ihres Liebsten Eigenart, ebenso viel Herz als Verstand beweisend, gelingt ihr glänzend. Sie braucht sich nur selbst als im Unglück befindlich zu schildern, von ihrem preußenfeindlichen Oheim um ihrer Vernarrtheit willen enterbt und verstoßen, so weicht der Nebel von Tellheims Augen, seine Energie bekommt neue Schwungfedern, er will für die Geliebte alles unternehmen und aufs Spiel setzen. Jetzt ist sie es, die den Spieß umdreht und Gleiches mit Gleichem vergeltend, seine eigenen Gründe persiflierend seinen Starrsinn endlich zur Einsicht bringt. Man hat ihr Benehmen anfechtbar, die Ausdehnung dieser Intrigue peinlich gefunden; aber Lessing wußte wohl, was er that, als er die letzte Lektion so gründlich machte; denn der Glaube an die endliche Heilung eines Griesgrämigen steht in geradem Verhältnis zu der Schwere der Schule, die er durchzumachen hatte, und alles in allem kann Minnas Plan nur eine der geistreichsten und glücklichsten Lustspielideen genannt werden.

404. Philosophisches. Weshalb „Minna von Barnhelm“ für unsre Litteratur und alle Nachschaffenden ein epochemachendes Ereignis wurde, ist im geschichtlichen Teil dieses Buches eingehender gewürdigt worden; hier sei nur auf den große Fortschritt in der Weltanschauun hingewiesen, den Lessing bis z „Nathan dem Weisen“ noch zu mache hatte. Im „Soldatenglück“ läß er Tellheim, mit einem starken An klang an Rousseau, als Ideal seine Lebens ausrufen: „Nun ist mei ganzer Ehrgeiz wiederum einzig un allein, ein ruhiger, zufriedene Mensch sein.“ Aber man fragt si unwillkürlich, wann ein so veget tives Dasein, abseits vom Menschen getriebe, in einem „stillen, heitere lachenden Winkel“, durch Mang an Aufgaben und Anregung de unvermeidlichen Ueberdruß herbe führen werde? Daß es für thätig Menschen keine solche Ruhe gieb weil sie sie verdirbt, hatte Lessin bis 1779 so gründlich eingesehe daß er in „Nathan dem Weisen“ e durchaus entgegengesetztes Leben ideal aufzustellen vermochte.

Das nimmt unserm Lustspi nichts von seinem ewigen Wer Noch ferne Generationen werden si an dieser einfachen Mischung vo edler Gesinnung, scharfer Beobac tung, muntrer Laune und kra voller Handlung erquicken. D bloße Gedanke, daß der deutsc Genius auch solcher Thaten sch fähig war, ist erhebend, ist e Sporn.

* * *

„Emilia Galotti.“

405. Eine Insel. Wo sind d Tragödien von Weiße, von Gerste berg und Leisewitz hin, mitsam den andern Vorläufern der Sturn und Drangperiode? Der Wind h sie verweht, sie sind spurlos ve schwunden, und wenn die Litterar historiker behaupten, daß sie diese Schicksal verdienten, so dürfen wi solcher *Behauptung* ohne weitere *Glauben schenken*. Nur Eine Trag

die, die bahnbrechend, nach Goethes schönem Wort gleich der heiligen Insel Delos aus der Weiße-Gellertschen Wasserflut emporstieg, um eine Göttin aufzunehmen, ist uns erhalten geblieben: „Emilia Galotti“ von Lessing.

406. Der Dramaturg als Tragiker. Es ist das Schicksal dieses köstlichen Werkes gewesen, vom ersten Erscheinen an viel mißverstanden zu werden, weil der Dichter, wie er uns das erste wirklich nationale, aus deutschen Instinkten herausgeborene Lustspiel geschenkt hatte, so auch für die Tragödie sich den Stil überhaupt erst schaffen mußte. Lessing hat das gethan nach tiefstem Studium der antiken Tragiker und des Shakespeare, sowie der dialektischen Formulierung der neu gewonnenen Anschauungen an der Hand praktischer Aufgaben in seiner „Hamburger Dramaturgie“.

Nachricht jener Vermählung hin zur Siedehitze, zu völliger brutaler Rücksichtslosigkeit gegen anderer Menschen Recht, Besitz und Leben stieg. Während er kopflos Emilien in die Messe nachschleicht, braut sein Kuppler Marinelli einen teuflischen Mordanschlag gegen ihren Verlobten. Das gute Kind, bestürzt über des Prinzen Annäherung, flieht wie eine Befleckte nach Haus und atmet erst in den Armen der Mutter auf. Diese, stolz wie schon viele alberne Mütter auf die Eroberung ihrer Tochter, rät dringend davon ab, dem Verlobten ein Wort zu sagen, und Emilia, die Unerfahrene, deren Gedächtnis noch keine Gleichnisse für derlei Sachen zur Verfügung hat, beruhigt sich unterwürfig. Dies ist der Knoten der Tragödie. Der Bräutigam, Graf Appiani, geht arglos in die gestellte Falle, wird erschossen, und Emilia,

unglücklichen Dänenprinzen, hat hier jedoch einen seiner seltenen Lichtblicke gehabt, wenn er die Idee eines „Intriguenstückes“ — so hat sich „Emilie Galotti“ von vielen deutschen Denkern nennen lassen müssen — weit wegweisend und die entscheidenden Wendungen der Handlung rein aus dem Betragen der beiden Hauptcharaktere erklärend, sagt, „daß diese Anwendung der Schicksalsidee nach den christlichen Begriffen, nach denen sich hier die Menschen mit offenbaren Thaten ihre Geschicke selbst knüpfen, das Stück zum tragischesten aller deutschen Trauerspiele mache“. Friedrich Schlegel dagegen hatte den oberflächlichen Vorwurf zu erheben, daß Lessing in dieser Tragödie bloß „eine alte berühmte, unauslöschlich in die Weltgeschichte eingezeichnete That rauher Römertugend, die Ermordung der Virginia durch ihren Vater, unter erdichteten Namen in neueuropäische Verhältnisse und Sitten v e r k l e i d e t habe“. Auch Schiller konnte das Stück nicht ausstehen (dessen fast allzu deutliche Spuren Kuno Fischer in „Kabale und Liebe“ nachwies!), und Herder vollends erschien der Witz in ihm „ebenso schwer verdaulich wie die Schwachheit, die der Dichter allen (!) seinen Weibspersonen gebe“, und meinte: „freilich, Weiber würdig zu schildern sei des guten Mannes Sache nicht“.

409. Wucht. Dies alles geschah einem Drama, das in heißem Atem „passionato“ innerhalb zwölf Stunden sich abrollend, durch die epigrammatische Schärfe seines Dialoges, durch die lapidare Knappheit, mit der die Leidenschaft spricht, wie eine Erlösung hätte wirken müssen und in seiner meisterhaften Charakteristik die Tadler bald genug beschämte: denn ohne die Gräfin Orsina keine Lady *Milford; und* es genügt ein Blick, um zu erkennen, daß die Orsina die stärkere von beiden ist.

410. Der Dichter über sein Werk. Schon Lessing selbst hatte in einem Brief an Nicolai vom 21. Januar 1758 einige der erwähnten Anwürfe im voraus widerlegt, mit dem Hinweis, daß er die Virginia der Sage „von allem abgesondert habe, was sie für den römischen Staat interessant machte“. Dies ist buchstäblich wahr: wir finden aus des Livius bekannter Erzählung nur die eine Thatsache wieder, daß ein Vater seine Tochter umbringt, nach der die Lüsternheit eines Potentaten die freche Hand ausgereckt hatte. Sonst ist alles an Emilia des Dichters Ureigentum. Woran in aller Welt kann es nun gelegen haben, daß sie nicht wenigstens die Herzen des Publikums im Sturm eroberte? Ist alles Unrecht allein auf Seiten der Kritiker? Hat Lessing die volle Höhe seiner künstlerischen Absicht erreicht? Oder hat er doch vielleicht, etwas zurückbleibend, jenes Mißverstehen selbst verschuldet?

411. La scène à faire. Gerade heraus gesagt: es wird sich um eine Unterlassung handeln, um das, was die Franzosen die fehlende Scene nennen. Nur dem Nachdenkenden, der sich viel Mühe giebt und seinen Lessing gut kennt, ist alles klipp und klar: auf die Bedürfnisse des naiven Zuschauers wie einer mißmutigen, vorsorglich zu entwaffnenden Kritik hat der Dichter zu wenig Rücksicht genommen. Gewiß, er schildert uns Emilien als ein warmblütiges, sinnliches Geschöpf, wir hören und unterschreiben ihre Worte: „Gewalt! Gewalt! Wer kann der Gewalt nicht trotzen? Was Gewalt heißt, ist nichts, *Verführung ist* die wahre Gewalt.“ *Aber diese* Worte fallen im letzten

Akt, kurz vor der Katastrophe; wir vernehmen sie voller Ueberraschung, weil sie nicht genügend vorbereitet waren, und solche Ueberraschungen sind tödlich für alle Wirkung. Wir haben Emilien gerade von dieser Seite her nie für gefährdet gehalten und erfahren so aus ihrem Munde natürlich nur mit Staunen, daß die kurze Stunde auf dem einzigen Fest ihres Lebens im Hause der Grimaldi „so manchen Tumult" in ihr erregt hätte, den strenge Uebungen der Religion kaum in Wochen besänftigen konnten. Würde es nicht besser gewesen sein, wir hätten etwas von diesem Tumult irgendwann einmal an ihr gesehen? Wie sollen wir ihr dergleichen plötzlich glauben, wenn sie uns durch das ganze Stück als ein Engel entgegentritt?

412. Der Hauptfehler. Die Unterlassung liegt im ersten Akt, in der widerfahren: seine lakonische Kürze, hundertmal bewundernswert, hat ihn ein einziges Mal zur Unklarheit auch im Ausdruck geführt. „Dies Leben ist alles, was die Lasterhaften haben!" sagt Emilia zum Vater. Man kann es zur Not verstehen, wenn man den Kopf in die Hand nimmt; der Zuschauer hat dazu weder Zeit noch Lust. Er könnte über des Dichters Meinung und Absicht jedoch nicht im Zweifel sein, hätte Emilia gerufen: „Die Lasterhaften werden nur meinen Leichnam haben!" Und der hoffentlich, fügt man hinzu, wird ihnen heilig bleiben müssen; der schützt sich selbst. Es ist ein Akt der Rache gewissermaßen, der Widerlegung, den Emilia mit ihrem Selbstmorde (denn der Vater handelt ja nur auf ihr flehendes Bitten) vollzieht. Sie zerreißt das Netz, das man ihr über den Kopf warf,

chen steht. Auch er steht
r der Vermählung (mit einer
sin von Massa), und diese
vill durchaus, daß er „all der=
Liebeshändel fürs erste"
:. Köstlich, dieses „fürs
Noch nie hatte ein deutscher
einen modernen Fürsten so
dern gewagt. Das Jahr=
war schuld, wenn außerhalb
ns Modelle gerade für diesen
: von Guastalla reichlich vor=
waren. Die Zeitgenossen
den die revolutionäre Kühn=
rchaus. Ramler citierte das
:: „Et nunc, reges, intelli-
erudimini, qui judicatis
" (Und jetzt ihr Könige, habt
und laßt euch belehren, ihr,
auf Erden richtet!), Herder
ther noch oft erklungene:

scite, justitiam moniti
nec spernere divos!"

ihr Gemahnten, Gerechtig=
d Schicksal nicht länger zu
en).

Erste Aufführung. Sehr
nehm war es Lessing in seiner
bütteler Stellung, daß von
:aftlosen braunschweigischen
:direktor Döbbelin das Stück
ür den Geburtstag der Her=
:twe (13. März) angesetzt
denn Anspielungen auf die
e des Herzogs, die Marquise
ni, wurden sofort gewittert;
n welchem deutschen Hofe
das auch damals zu ver=
gewesen sein? Vergebens
er die Aufführung dadurch
dern, daß er dem eifrigen
ır den Schluß der Tragödie
ielt: dieser drohte zuletzt,
einen zu liefern. So ent=
ste sich der Dichter beim
, der anscheinend huldvoll
führung gut hieß, aber durch
nzes späteres *Verhalten ver=
ß der Fürst dem Menschen*
und dem Unterthan nie vergab,
was der Schöngeist seiner Pose
schuldig zu sein geglaubt hatte.

416. Eine Prophezeiung. Lessing war im Innersten bereits derart er=kältet von der litterarisch=kritischen Aufnahme, die sein Werk in Deutsch=land erfuhr und von der einige Proben hier gegeben wurden, daß er gar nicht einmal nach Braun=schweig zur Aufführung hinüberkam. Die unmittelbare Wirkung der vielen großen Vorzüge der Dichtung hat sie dennoch dem Spielplan aller guten Bühnen bis heute unentbehr=lich gemacht, und so steht zu hoffen, daß die Bildung in unserem Vater=lande zunimmt, bis eines Tages jenes Verständnis, das wir heutigen erst aus der vergleichenden Kritik gewinnen mußten, von der Mehr=zahl der Zuschauer ins Theater schon mitgebracht wird. Dann könn=ten Goethes frühe Worte: „Das Stück ist voller Verstand, voller Weisheit, voller Blicke in die Welt und spricht überhaupt eine unge=heure Kultur aus, gegen die wir jetzt schon wieder Barbaren sind. Zu jeder Zeit muß es neu erschei=nen" immer noch zur schönsten Wahr=heit werden.

* * *

„Nathan der Weise."

417. Eine Beichte. Dieses „dra=matische Gedicht" muß uns Deut=schen, ganz abgesehen von all seinen übrigen Vorzügen und Schönheiten, schon deshalb für immer interessant und wertvoll bleiben, weil es von des Dichters allgemein menschlicher Persönlichkeit mehr enthält, als all seine übrigen Werke zusammen. In Tellheim fanden wir einzelne Cha=rakterzüge, besonders den Hang zur Unabhängigkeit wieder. Der weise Nathan ist Lessing selbst.

418. Lessing und Shakespeare



Eine so abgeklärte Lebensphilosophie, eine so tiefe Herzensgüte durchleuchten und durchwärmen dieses Stück, daß man mit Staunen und Bewunderung erfährt, aus welcher Drangsal heraus es geboren ward. Man hat von Shakespeares „dunkelster Periode" gesprochen; damals entstanden „Othello", „Macbeth", „Lear", erschütternde Gemälde menschlicher Schwachheit, mit Rembrandtschem Licht grell ausgezeichnete Studien tiefster menschlicher Bosheit. Lessing, der große Selbstüberwinder, schuf in ähnlicher seelischer Verfassung ein Drama voller Duldung und Menschenliebe.

419. **Der Fragmentist.** Der Kämpfer allein in ihm hatte wenig Grund, diese Duldung gegen seine Feinde zu üben, die damals gehässiger als irgendwann gegen ihn auftraten und nicht zufrieden, aus ihrer dunkeln Sicherheit ihn anzuhinausgingen, hatte gleichwohl geglaubt, durch jene Veröffentlichung der Sache der freien Forschung und Wissenschaft einen Dienst erweisen zu müssen. Es half ihm aber nicht, daß er seinen zugleich duldsameren und vor jeder positiven Religion achtungsvolleren Standpunkt ausdrücklich betonte. Er wurde vom Hauptpastor Goetze wütend angegriffen, des Frevels, der Heuchelei und „Hehlerei" beim „Einbruch in die Heiligtümer des Glaubens" bezichtigt; schrieb seinen „Antigoetze", die durch Bedeutung, Fassung und Genie hervorragendste theologische Streitschrift, die wir Deutschen besitzen, und mußte schon Juni 1778 erleben, daß öffentliche Gewalten sich in den Streit einmischten. Das Braunschweigische Konsistorium im Verein mit der Landesverwaltung konfiszierte die Fragmente und nahm dem größten damaligen deutschen

gemachte Entwurf schon in allen Teilen konzipiert; im März 1779 die Dichtung in ihrer jetzigen Gestalt vollendet.

421. Schicksal. Um ganz zu erfassen, was Lessing in ihr sich abgewonnen hatte, darf man seine äußeren Lebensumstände keinen Augenblick außer acht lassen. Nach schier endlosem Brautstand voll quälender Zwischenfälle und später Vereinigung mit Eva, der Witwe seines Hamburger Freundes König, hatte er ein seltenes Eheglück kaum ein Jahr lang genossen. Die Gattin hatte ihm zum Weihnachtsabend 1777 einen Sohn geschenkt, — jenes „kluge Kind“, das nach des Dichters bitteren Worten, Unrat witternd, sich gleich nach der Geburt aus dieser Welt zurückzog, — und war dann am 10. Januar 1778, dem Entstehungsjahr des Nathan, dem Kindbettfieber erlegen. Dem wieder vereinsamten, fast fünfzigjährigen Dichter blieb nichts als die beschämende Erinnerung, daß er „auch einmal so glücklich hatte sein wollen wie andre Menschen“; außerdem die drückende pekuniäre Verpflichtung, den Kindern der Entschlafenen das Vermögen, das sie in den Hausstand hinzugebracht hatte, voll wieder zu ersetzen.

422. Eine gute That. Unter diesen Schicksalschlägen würde der gehässige Angriff brutaler Feinde eine schwächere Natur vielleicht niedergeworfen haben; in Lessing ließ er die Lust aufkeimen, eine Polemik sublimster Art aus freier Höhe wirken zu lassen, und dies gab ihm die Lust zum Leben wieder. Doch mußte noch, um nur die Möglichkeit des Arbeitsbeginnes durch Entlastung von drückenden Nahrungsorgen zu garantieren, eine That freier Liebe hinzukommen, damit nicht „das Pferd *verhungerte, ehe der Hafer reif geworden*“; *und sie* kam. Ein jüdischer Kaufmann, Namens Moses Wessely, ein Bekannter und Verehrer Lessings aus der Zeit der „Hamburger Dramaturgie“, ein Mann von Herz und feiner Bildung, erbot sich freiwillig zu einem Darlehen von dreihundert Thalern (nach heutigem Geldwert etwa dreitausend Mark oder mehr) gegen einen bloßen Brief von der Hand des Dichters, und wenn nicht anders, auch ohne den.

423. Die Dichtung. So entstand, durch eine Gabe der Liebe aus der Hand der Aufklärung möglich geworden, das reifste und inhaltreichste Tendenzdrama, von unausschöpflichem Wert für die Erziehung des Menschengeschlechtes und zugleich überglänzt von feinstem poetischem Zauber. Das Werk hat viel herhalten müssen, ist viel mißbraucht worden. Es hat in dem wirtschaftlichen Kampf der letzten Jahrzehnte, wenn arme Berliner Mäntelnäherinnen von liebevollen Brotherren auf die Straße verwiesen wurden, keine Stimme sich hiergegen erheben dürfen, ohne daß von der inkriminierten Seite her sofort „das Vermächtnis Lessings“ ins Feld geführt worden wäre. Selbst das hat der Nation die Freude an diesem Meisterwerk nicht vergällen können, das heut, in den Tagen gänzlichen Mißverstehens harmloser Buddhisten und des Uebereifers der Missionare in China nicht minder aktuell ist als am ersten Tage seines Entstehens.

424. Praktisches Christentum. Wie in Shakespeares Heinrich IV jede der Hauptpersonen, der König und Percy Heißsporn, Prinz Heinz und Falstaff ihren besonderen, charakteristischen Standpunkt zum Ehrbegriff einnehmen, so dient im „Nathan“ jede That und jedes Wort dazu, die Stellung der einzelnen Personen zur Selbstverleugnung zu

erweisen. Der Dichter war zu seinem Jugendideal zurückgekehrt, das er einst, in der Verteidigung, seinen Eltern entwickelt hatte: daß nämlich das Kennzeichen des echten Christen in seinem Verhältnis zum Gebot der werkthätigen Liebe bestände. Wie nach Carlyle der Name „Religion“, unabhängig von Offenbarungen und Orthodoxien, allem dem zukäme, woran ein ernster Mensch wirklich glaubt und wonach er sein Handeln einrichtet, so erblickte auch Lessing die Frucht aller Religion lediglich in einer Weihe des täglichen Lebens. Zur Werkthätigkeit, zum Gehorsam an die Forderungen der Religion setzt er nun alles Denken und Handeln seiner Charaktere in Beziehung und führt uns von den breiten Niederungen, in denen der Glaubenspöbel sich bläht (in der eiteln und beschränkten Daja, im pharisäischen Patriarchen ver-

„Wann hat und wo die fromme Raserei,
Den bessern Gott zu haben, diesen bessern
Der ganzen Welt als besten aufzudringen,
In ihrer schwärzesten Gestalt sich mehr
Gezeigt als hier, als jetzt? Wem hier, wem jetzt
Die Schuppen nicht vom Auge fallen ... Doch
Sei blind, wer will! ...“

Aber wenn er seinerseits nun mit leidenschaftlichster Judenverachtung einem Nathan entgegentritt, so fällt seine scharfe Replik: „Es sind nicht alle frei, die ihre Ketten sprengen,“ nur auf ihn selbst zurück.

Dem Tempelherrn zunächst steht der Klosterbruder in seinem Kontrast, wie jener durch Selbstüberhebung, so dieser durch das äußerste

den. Aber auch der
rd die echte, die allein
obe antiker Weltüber-
ht bestehen.
ngen zu Saladin, der
st so bedürfnislos wie
erwalter, der Derwisch,
ig wie der Tempelherr,
zigkeit und echter Dul-
n am nächsten kommt.
der lieber Gottes Gärt-
wird er von diesem ge-
arf von sich selber sagen:

habe nie verlangt,
n Bäumen eine Rinde
se."

eine bestechende Gestalt;
Noblesse entspringt mehr
ell, das sich ruhig gehen
, als einer geläuterten
esinnung. Das richtige
m durchaus, und wenn
eine Freigebigkeit, die
e Passion betreibt, zu
samkeit zwingen müßte,
ir das Gefühl, daß er

die Christen ihm sein Weib und
sieben blühende, hoffnungsvolle
Söhne mordeten, seit er es sich
abgewann, diesen Verlust ohne
Rachegedanken tragen zu wollen, so
daß ihm die kleine Recha wie eine
Belohnung des Schicksals für eine
schon stattgehabte Selbstüberwin-
dung in den Arm gelegt werden
konnte, giebt er vor unsern Augen
immer noch neue Proben von ihr.
Seine Demütigung vor dem schroffen
Tempelritter, die Wärme und Fein-
heit, womit er den Schmähsüchtigen
entwaffnet, gehört zu den schönsten
Erfindungen der Weltlitteratur.

427. Schwächen und Vorzüge.
Es läßt sich das Gleiche nicht ganz
auch von der Fabel des Stückes
im allgemeinen sagen, die von
vornherein auf eine Anagnorisis,
eine späte Aufklärung abzielend,
in ihren Einzelheiten etwas roman-
haft konstruiert erscheint. Das
Schicksal der Hauptpersonen wie
der dramatischen Idee hängt im
wesentlichen von einer psychologisch



vor uns hintritt. Es ist viel von Geld und Gut in diesem Stück die Rede, wie schon in „Minna von Barnhelm", und gerade auch hierin merkt man den Dichter, der von Natur selbstlos und freigebig, thätig und arbeitsam wie wenige, doch — von der kurzen Breslauer Episode und der noch kürzeren Ehe abgesehen — sein ganzes Leben hindurch dazu verurteilt war, seine Tage in bitterster Sorge um das Notwendige hinzubringen, während unaufhörlich jüngere Brüder zu unterstützen waren und eine rücksichtslos gierige Schwester mit ihren Anzapfungen ihn verfolgte. Noch von Wesselys erwähntem Darlehen hatte er umgehend fünf Louisdor nach Hause zu senden; man versteht es, warum Saladins leere Schatzkammer, Nathans Reichtum und die Negation aller Bedürfnisse, der Derwisch, des Dichters mißlungener Aufführungsversuch durch Theophilus Döbbelin, der dem Titelhelden nicht entfernt gewachsen war; dann, nach wiederum fünfzehn Jahren rüsteten sich endlich unsre klassischen Dioskuren. Ihnen kam am 27. Juli 1801 der verdienstvolle Magdeburger Direktor Schmidt zuvor; Weimar folgte erst im November desselben Jahres, Berlin 1802. Der Erfolg war überall durchschlagend und anhaltend. Am 26. März 1842 ist der Nathan dann sogar, neugriechisch übersetzt, in Konstantinopel zur Darstellung gelangt, und obschon sich die Türken einigermaßen über den freimütigen Verkehr zwischen Sultan und Kaufmann verwunderten, brach doch bei der Erzählung von den drei Ringen alles in hellen Jubel aus. Förster, der als Direktor des Wiener Burgtheaters starb, war groß in ihr;

war, liegt für Nathans Charakter ein um so größeres Verdienst darin, sich zur Toleranz durchgerungen zu haben. Die richtige Antwort auf jene Angriffe hat Moses Mendelssohn, er selbst ein Jude, erteilt. Er las aus dem Stück eine Verherrlichung des Christentumes heraus und diese Verherrlichung als in der Person seines deutschen Dichters ruhend, weil „nur in einem solchen Volke sich ein Mann zu dieser Höhe der Gesinnungen hinaufschwingen, zu dieser tiefen Erkenntnis göttlicher und menschlicher Dinge ausbilden konnte".

430. Ein Schauspiel. Viel Streit ist dann auch um die ästhetische Rubrik gewesen, in die unser „dramatisches Gedicht" hineingehöre. Da es als solches weder ein richtiges Trauerspiel, noch eine richtige Komödie war, mußte es durchaus verfehlt sein. Sogar Schiller und Friedrich Vischer haben sich in dieser Sache bloßgestellt, Karl Werder in seinen berühmten Vorlesungen dann den „Nathan" in seiner Eigenart beleuchtet und ihm zu seinem künstlerischen Recht verholfen.

431. Ein Palladium. In dieser Schätzung, als ein Hort, eine Zuflucht zugleich und Waffe gegen all die fürchterlichen Menschen, die stets nur mit absoluten Maßstäben messen, immer im Besitz des einzig richtigen, des Alleinseligmachenden zu sein glauben und, zu jedem Umdenken unfähig, nichts gelten lassen, außer woran sie von Jugend auf gewöhnt wurden, wird „Nathan der Weise" unsrer Nation erhalten bleiben; denn es begreift sich, daß eine solche Dichtung an Wert und Kraft gewinnt, jemehr die Zeit ihrer bedarf.

* * *

Goethe:

„Torquato Tasso."

432. Falsch „cotiert". Niemals ist einem Publikum eine größere Enttäuschung zu teil geworden, als dem deutschen des vorletzten Jahrhunderts bei dem Erscheinen von Goethes „Iphigenie" im Jahr 1787. Das Stück war in Prosa schon einmal fertig gewesen und im engeren Kreise des weimarischen Hofes 1779 aufgeführt worden; der Dichter spielte den Orest. Aber die Nation in ihren breiten Schichten wollte und konnte sich in diese neue Kunstgattung nicht finden. Sie forderte nach ihrem ersten großen, dem Götz (1772) gespendeten Beifall, daß Goethe nun zeitlebens Kerle mit eisernen Fäusten herrichten sollte, gerade wie später einmal in Frankreich der große Romancier Flaubert mit eisiger Kälte begrüßt wurde, nur weil er nicht ewig den Wagen mit grünen Vorhängen in Rouen umherkutschieren mochte und auf „Madame Bovary" den „Salambo" aus dem alten Karthago folgen ließ.

433. Weimar. Wie kam Goethe dazu, jenes grobe Mißverständnis in den Augen seiner Landsleute zu begehen? Man hat „Iphigenie" sowohl wie den nebenhergehenden „Tasso" Sehnsuchtsdramen genannt, und in der That erweisen sich diese äußerlich so glatten, so abgefeilten Dichtungen dem Kenner als vulkanische Ausbrüche einer von leidenschaftlichstem Schmerz gepeinigten Seele. Erst wir Nachlebenden haben es aus der Goetheforschung, die nicht früher als 1848 mit der Herausgabe der Briefe an Frau von Stein durch Adolf Schöll begann, erfahren, daß die vielbeneideten Weimarer Jahre von 1775 bis 1786 für den Dichter eine schwere,

zuletzt unerträgliche Prüfung geworden waren und jene berühmten Verse, die am Schluß der Dichtung den wehmütigen Dank an die Natur aussprechen:

„Sie ließ im Schmerz mir Melodie und Rede,
Die tiefste Fülle meiner Not zu klagen:
Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott, zu sagen, was ich leide . .“

ihren bitterernsten Bezug auf jüngst von ihm Durchlebtes bargen. Mit dem ganzen Enthusiasmus einer unverbrauchten Natur von überreichen Kräften hatte sich Goethe in Weimar zuerst der Erziehung und Leitung des ihm anvertrauten herzoglichen Zöglings, später der Verwaltung des Landes gewidmet, worin ihm eine so verantwortliche

Sparsamkeit im staatlichen Hau[s]halt herzustellen, das hatte er e[r]reicht. Poetisch war er jedoch i[n] diesen Jahren so unfruchtbar g[e]worden, daß selbst das Einzig[e], was er in seiner Verstrickung vol[l]endet hatte, die „Iphigenie“ i[n] Prosa, ihm ganz unvollkommen e[r]schien und er sich entschoß, sie b[ei] nächster Gelegenheit vollständig um[]zugießen. „Gegeben vom Ra[d] Irions“, schreibt er am 2. Febru[ar] 1785!! Der „eherne Himme[l] Thüringens drückt auf ihn, sei[ne] Gesundheit leidet, er magert a[b], er wird schweigsam, — und imm[er] noch muß er ausharren. Endli[ch] wird die Last ihm zuviel, und i[m] Juni 1786 stöhnt er auf: „W[ie] das Leben der letzten Jahre woll[te] ich mir eher den Tod gewünsc[ht] haben.“

434. Charlotte von Stein. W[ir] wissen heute, daß ein Zweites, vi

sie das Ideal aller Frauen geworden, die bei nicht minderem Bedürfnis nach Anbetung durch bedeutende und feurige Männer, ebenfalls überzeugt sind, daß sie zu fesseln aufhören würden, sobald sie sich auch nur eine Sekunde lang vergäßen.

Das spätere Du war lediglich eine Vortäuschung. Der „Tasso", nach des Dichters eigenstem Geständnis eine Art „gesteigerten Werthers", d. h. ein Selbsterlebnis, beweist es, daß zwischen Goethe und Frau von Stein niemals etwas andres gespielt haben kann, als jene Scene des fünften Aktes, wenn der Allzuhellhörige ein Geständnis der Liebe aus den Worten seiner Prinzessin vernehmend, die Ueberraschte in seine Arme schließt, sie aber mit den Anzeichen höchsten Entsetzens sich ihm entwindet.

> „Und du Sirene! die du mich so zart,
> So himmlisch angelockt, ich sehe nun
> Dich auf einmal! O Gott, warum so spät!
> Allein wir selbst betrügen uns so gern . . ."

diese Verse sind Goethes Replik darauf.

435. Ein Unbotmäßiger. Die Geschichte wimmelt von Beispielen, daß die männlichsten der Männer von diamantener Tapferkeit, ein Mark Anton, ein Belisar, ein Herzog Marlborough Sklaven ihrer, meist recht niedrig denkenden Weiber waren, die sich nun als Herrscherinnen über das vom Schöpfer bevorzugt scheinende Geschlecht in ihrer Wichtigkeit strählen konnten. Eine ähnliche Position sich zu erschleichen durch bloßes Versagen allein, sodaß die Voraussetzungen von Schönheit, Hingebung, Liebesdrang fortfallen dürfen, wird immer ein Ideal jenes Damenordens bleiben, den die Engländer mit dem klangvollen Titel „old cats" bezeichnen. Die grenzenlose Dankbarkeit, die der schwärmende Dichter während der ersten weimarischen Jahre in Weihrauchwolken aufgehen ließ für jene „Engelsarme", in denen seine verstörte Brust sich wieder aufrichten durfte, hat das eigentliche Sachverhältnis verschleiert. Goethes Flucht von Karlsbad aus nach Italien im Jahre 1786 war, wenn auch sorgsam vorbereitet, ein Akt der Verzweiflung, und die drollige Wut der Enttäuschten, weil der Angespießte seine blutende Seele losriß, um den beanspruchten Tribut end- und aussichtsloser Huldigung aufzukündigen, zittert noch heut in allen Gesinnungsgenossinnen nach. Man hat dem Dichter viel verziehen, nur nicht daß er es wagte, das Joch der Frau von Stein, das ihm den Nacken kerbte, abzuwerfen. Sein Verzicht auf die Freuden dieser Knechtschaft und gar, daß er sich in Christiane Vulpius, seiner späteren Gattin, eine schöne, muntere und lebenswarme Gefährtin gab, bildet ein Sakrileg, von dem man begreifen muß, warum es nie vergeben werden kann. Indessen hat schon manchem aus Tassos vielcitierten Worten:

> „Die Menschen kennen sich einander nicht;
> Nur die Galeerensklaven kennen sich . ."

ein leiser Spott herausgeklungen darüber, daß man den Entflohenen für einen Galeerensklaven angesehen und seine freiwillige Botmäßigkeit überschätzt hatte.

436. Goethe und Tasso. Mit unserm Drama, das ein ziemlich treues Porträt Charlottens von Stein in der Gestalt der Pr

zessin zeichnet, hat es aber noch manche andre Bewandtnis. Goethe hatte eine stille Zuneigung für den Dichter des „Befreiten Jerusalem" schon in der Jugend gehegt und den Plan, die Schicksale Tassos am Hofe von Ferrara dramatisch zu schildern, sicher längst gefaßt, als er von seiner Berufung nach Weimar noch gar keine Ahnung haben konnte. Auch Tasso war, wie sein Biograph Manso zu berichten wußte, von einer ziellosen Liebe zu einer edeln Frau der Hofkreise erfaßt worden. Nun floß dem Dichter Ferrara mit Weimar zusammen. Während er 1779 in der „Iphigenie", — die übrigens im Aeußern manche Züge der Corona Schröter trägt, — noch die beruhigende, umfriedende, klärende, sanft leitende Macht Charlottens widerspiegeln konnte, sprach im „Tasso", dessen zweiten Akt er Herbst 1781 vollendete, sehr viel

zu haben, was Goethe den Anstoß zur Aufnahme der Arbeit wieder gab: es war in Italien das Bekanntwerden mit einer neuen Tassobiographie, vom Abate Serassi mit großem Fleiß und ausgezeichneter Sachkenntnis abgefaßt. Diese Biographie brachte die dem Vorgänger Manso noch unbekannte Figur des Antonio Montecatino im Leben des Dichters zur Geltung, und diese Figur muß auf Goethe stark gewirkt haben, denn wir finden sie nunmehr in seiner Dichtung wieder. Nur daß an der Stelle, wo jetzt Antonio im „Tasso" steht, früher eine vollständige Lücke gewesen sei, ist nicht wahr. Dort fand sich vielmehr im ersten Prosaentwurf die Figur des Battista Pigna, in der Eingeweihte den Weimarer Grafen v. Goertz, sowie die „steife Klugheit" des Ministers v. Fritsch wiedererkannt haben; jedenfalls ein Höfling, wie Goethe deren in feind-

eines unnatürlichen Verhält-
; sein Ziel: die Selbstbe-
:g des Dichters von der Sisy-
rbeit einer zwecklosen An-
g, deren Naturwidrigkeit im
er Jahre, als eine mechanische,
sich wiederholende Huldigung
legt und unentrinnbar, in dieser
mik schließlich zur platten Un-
eit hatte werden müssen. Nur
v. Stein würde nicht das
fte dagegen einzuwenden ge-
haben, wenn diese Huldigung
ens im engen Weimar sich
setzt und die Komik diesen
nen Petrarca schließlich dem
einen Gelächter preisgegeben
Sie ahnte freilich nicht, bis
chem Grad in des noch immer
rochenen Dichters Herzen die
rung gegen diesen Zwang ge-
n war. Uns ist die Härte,
er er seinen schwachen Helden
ein erfreulicher Beweis, wie
indig ihm seine Selbstbefrei-
gelang, sodaß man die Genug-
g, die er sich für seine vor-
gangene Erniedrigung künstle-
eroberte, in der freien Höhe,
r er sich über einen Jüngling
Tasso erhob, als ausreichend
hnen darf. Nur wer vom
Goethes rein gar nichts weiß,
die durchgeistigte Atmosphäre
Hofes von Ferrara als höchst
ehm empfinden; in Wirklich-
dieser Brutplatz der Verweich-
g und Krankhaftigkeit vom Dich-
alle Zeit gebrandmarkt worden.

9. **Heimkehr.** Den zweiten
ß zur Wiederaufnahme der
ung fand Goethe während der
te Februar bis März 1788
er schmerzlichen Stimmung
Abschiedes von Rom, wo er
das höchste menschliche Glück
h einmal in vollen Zügen ge-
t hatte. In dem Schmerz der
ndigen Trennung *von einer
önen wie sympathischen Ge-*
liebten (deren Gestalt ihm später
in den Römischen Elegien mit der
Christianens so wundersam ver-
schmolz) kam ihm die Stimmung
für seinen Tasso am ferrarischen
Hofe wieder. So konnte er dem
Herzog Karl August am 28. März
von Rom aus schreiben: „Wie der
Reiz, der mich zu diesem Gegen-
stande führte, aus dem Innersten
meiner Natur entstand, so schließt
sich auch jetzt die Arbeit, die ich
unternehme, es zu endigen, ganz
sonderbar ans Ende meiner italie-
nischen Laufbahn und ich kann nicht
wünschen, daß es anders sein möge."
Wir wissen, mit welcher leiden-
schaftlichen Hingebung er dann
zögernd in den florentinischen Lust-
und Prachtgärten, die ihm so leb-
haft den Tummelplatz der beiden
Leonoren vor Augen riefen, an
seiner Dichtung gearbeitet hat. Und
für den fünften Akt, den schmerzen-
reichsten, der dem Helden aus der
Nähe des geliebten Gegenstandes
die Flucht empfiehlt, die Goethe
selbst nach namenloser Seelenqual
angetreten hatte, sollte er jene ur-
sprüngliche Frage an Frau v. Stein:
„Merken Sie nicht, wie die Liebe
für Ihren Dichter sorgt?" in iro-
nischem Sinne wiederholen. Er
war stark genug geworden, seine
erneute Fesselung in Weimar dau-
ernd abzulehnen; der frühere Bund
mit Charlotten blieb auch in dem
beschränkten Sinn, in dem er so
zu heißen verdiente, von dem Heim-
gekehrten unerneuert.

440. **Verwandlung.** Nun ist in
Constantin Rößler ein sehr geist-
reicher Erklärer aufgestanden, der
in dem Antonio des Stückes den
zur Selbstgenügsamkeit, zur harten
Weltklugheit entwickelten Goethe
wiedererkennen wollte. Diese An-
schauung, wenn man allein den
Schluß der Dichtung im Auge be-
hält, mit ihrem:

„So klammert sich der Schiffer endlich noch
Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte."

hat etwas Bestechendes; sie wird aber durch den ganzen Verlauf der fünf Akte widerlegt. Weder das ist die Wahrheit: daß Tasso den Antonio in sich aufnahm; noch: daß Antonio den Tasso in sich aufnahm und gewissermaßen verdaute; sondern allein: daß Goethe, von den Schwächen des Tassowesens emanzipiert, aber weit entfernt, in Antonio ein Ideal der Vollkommenheit zu erblicken, sich einige seiner starken Seiten aneignete, nur gerade genug, um der Welt einen besseren Widerstand leisten zu können. Jedermann in Weimar fiel des Dichters völlig veränderte Haltung nach seiner Rückkehr auf. Durch die Kühle seines Benehmens fühlte alle Welt „Fortifikationslinien seines Daseins", wie sein eigener Ausdruck lautete, für alle Zeit und gab nur Ebenbürtigen wie einem Friedrich Schiller das Losungswort, sie zu durchschreiten.

441. Antonios Charakter. War das nun ein Grund, in Goethe einen völligen Antonio zu erblicken? Nicht eine Silbe des Tassogedichtes spricht dafür, daß auch nur jene Möglichkeit gedacht werden könnte. Antonio Montecatino ist vom Dichter als Muster eines auf das bevorzugte Genie neidischen Höflings angelegt und durch die ganzen fünf Akte in diesem Sinne festgehalten worden. Erst dem vernichteten, dem ganz ungefährlich gewordenen Tasso wendet sich der den Platz behauptende Rival zu, nicht aus Güte, sondern aus Klugheit. Daß dem so sei, beweist am besten die Scene des ersten Aktes, in der Antonio mit

Sophie Schröder
1781–1868
als Sappho.



Luise Neumann
geb. 1817
als Lorle in „Dorf und Stadt“.

Beckmann
Lustspiele
von Benedix.



Fritz Beckmann
1803—1866.

nicht lange vor ihm, in den Sagenkreisen der antiken Völker schon, ähnliche Magusgestalten aufgetaucht wären. Der Zauberer Simon, ein Widersacher der Apostel, hatte sich bereits mit der dogmatisch verklärten Helena zu vermählen und einen Homunculus von ihr geschenkt bekommen; er schon hatte in Rom versucht, gen Himmel zu fliegen, — wurde aber durch das bloße Wort des Petrus herabgestürzt und zerschmettert. Cyprianus von Antiochia war (wie Dr. Faust nach Polen) so nach Chaldäa gegangen, um die geheimnisvollen Eigenschaften des Lichtes, des Aethers und der Gestirne zu erfahren, hatte sich in seinem Wissensdünkel mit dem obersten der Dämonen eingelassen, Hilfsgeister von ihm zur Verfügung gestellt erhalten, bis er, in verliebtem Zustande, trotz all seiner Geister vor einer heiligen Jungfrau als Verführer wirkungslos, die größere Macht des Kreuzes erkannte und sich reuig bekehren ließ. Diesen Stoff hat Calderon in seinem „Wunderthätigen Magus“ verarbeitet. Theophilus endlich, aus dem sechsten Jahrhundert stammend, schließt mit dem Teufel einen ausdrücklichen schriftlichen Vertrag, der ihn dann bitterlich reut und den ihm die Fürbitte der Mutter Gottes zurückverschafft. Die Päpste Sylvester II und Paul II, dann zwei grundgelehrte Scholastiker des dreizehnten Jahrhunderts, Albertus Magnus und Roger Baco, schließen den Sagenring, der, wie man sieht, mancherlei Elemente vorgebildet hatte: den Drang nach Erkenntnis, nach Herrschaft über jene Naturkräfte, die wir in Physik und Chemie, Dampf und Elektrizität heute thatsächlich dienstbar halten; den Drang in die Welt hinaus, die leidenschaftliche Sucht nach dem Besitz schönsten Weibes, die leichtfertige Verscherzung des besseren Selbst an finstre Mächte, den Vertrag, die Rettung. Was dichtet nun das deutsche Faustbuch von 1587 seinem Helden an?

448. Geistiges Titanentum. „Faust war in seinem Hochmut so verwegen, daß er seiner Seelen Seligkeit nicht bedenken wollte. Er meinte, der Teufel wäre nicht so schwarz, als man ihn malt, noch die Hölle so heiß, wie man davon sagt. ... Dieser Abfall (von Gott) ist nichts anderes als sein Stolz, Verzweiflung, Verwegung und Vermessenheit, wie den Riesen war, davon die Poeten dichten, daß sie die Berge zusammentragen und wider Gott kriegen wollten, ja wie dem bösen Engel, der sich wider Gott setzte, darum er wegen seiner Hoffart und Uebermut von Gott verstoßen wurde. Also wer hoch steigen will, der fällt auch hoch herab.“ Der dämonische Drang nach tiefstem Wissen, der Faust zur Verwerfung der heiligen Schrift und nach Krakau führte, um die Magie zu erlernen, wird hier als tragische Hybris empfunden. Die Verschreibung an den Teufel sagt ausdrücklich: „Ich habe mir vorgenommen, die Elemente zu spekulieren, und da ich nach den Gaben, die mir von oben herab verliehen sind, die Geschicklichkeit dazu nicht in meinem Kopfe finde und solches von Menschen nicht erlernen mag, so habe ich mich diesem Höllengeist ergeben und ihn erwählet, mir solches zu berichten und zu lehren.“ Unterzeichnet: „Johann Faustus der Erfahrene der Elemente und der Geistlichen Doktor.“ Die Ausschmückung der Sage mischt dann grandiose und burleske Züge, so wie wir das bei Shakespeare lernten, zusammen. Faust erhält vom Teufel auf theologische und kosmologische Fragen zwar wenig Auskunft, amüsiert sich aber herr-

der Ihrigen so haltlos, so wenig imponierend, so wenig auf die Dauer sympathisch zeichnete wie den Sänger des „Befreiten Jerusalem".

Goethe selbst, wie sein feinsinniger Biograph Bielschowsky berichtet, hat nach der Vollendung des „Tasso" sich von dem Stücke wegen des Herzblutes, mit dem er es durchtränkt hatte, gerade wie von der Iphigenie ferngehalten. Kurz vor seinem Tode legte er das merkwürdige Geständnis ab, daß er den „Tasso", seitdem er gedruckt worden, nie wieder durchgelesen und auch vom Theater herab „höchstens nur unvollständig" vernommen habe. Zwanzig Jahre hatte er verstreichen lassen, bis er das Drama, das ihn an so viel Durchlittenes erinnerte, unter seiner Direktion in Weimar zum erstenmal aufführen ließ!

* * *

gelebt und dann in seinem herrliche[n] Gedicht, unsrer Laienbibel, endgülti[g] niedergelegt wurde.

446. Die geschichtliche Person[...] Wo stammte die Sage her? Zu[-] nächst steht es fest, daß ein Urbil[d] des Dr. Faust thatsächlich existier[t] hat. Der Student Johann Faus[t] aus Mühlberg, der am 18. Janua[r] 1518 in Wittenberg eingeschriebe[n] wurde, kann es zwar nicht gut ge[-] wesen sein; eher schon ein Johanne[s] Faust, der am 3. Dezember 150[...] in Heidelberg immatrikuliert wurde[,] denn jener herumziehende Quack[-] salber, Beschwörer, Wahrsager[,] Astrolog und Marktschreier, de[r] unsre Sage veranlaßt hat, nannte sich (nach Mudt) Georgius Faustus Hedebergensis und wurde von ihm 1513 prahlend in einem Erfurte[r] Wirtshause angetroffen. In Geln[-] hausen, wo ihn der Abt Johann Tritheim ein paar Jahre früher be[-]

vor ihm, in den Sagen-
antiken Völker schon,
gusgestalten aufgetaucht
: Zauberer Simon, ein
der Apostel, hatte sich
ver dogmatisch verklärten
vermählen und einen
von ihr geschenkt be-
r schon hatte in Rom
n Himmel zu fliegen,
aber durch das bloße
etrus herabgestürzt und
. Cyprianus von An-
(wie Dr. Faust nach
nach Chaldäa gegangen,
eheimnisvollen Eigen-
Lichtes, des Aethers
tirne zu erfahren, hatte
em Wissensdünkel mit
n der Dämonen einge-
sgeister von ihm zur
gestellt erhalten, bis er,
m Zustande, trotz all
er vor einer heiligen
s Verführer wirkungs-
ßere Macht des Kreuzes
d sich reuig bekehren
n Stoff hat Calderon
Wunderthätigen Magus"
Theophilus endlich, aus
Jahrhundert stammend,
dem Teufel einen aus-
christlichen Vertrag, der
itterlich reut und den
bitte der Mutter Gottes
ist. Die Päpste Syl-
d Paul II, dann zwei
e Scholastiker des drei-
hrhunderts, Albertus
Roger Baco, schließen
ng, der, wie man sieht,
Elemente vorgebildet
Drang nach Erkenntnis,
aft über jene Natur-
ir in Physik und Chemie,
Elektrizität heute that-
bar halten; den Drang
t hinaus, die leiden-
sucht *nach dem Besitz*
Weibes, die leicht-

fertige Verscherzung des besseren Selbst an finstre Mächte, den Vertrag, die Rettung. Was dichtet nun das deutsche Faustbuch von 1587 seinem Helden an?

448. Geistiges Titanentum. „Faust war in seinem Hochmut so verwegen, daß er seiner Seelen Seligkeit nicht bedenken wollte. Er meinte, der Teufel wäre nicht so schwarz, als man ihn malt, noch die Hölle so heiß, wie man davon sagt. . . . Dieser Abfall (von Gott) ist nichts anderes als sein Stolz, Verzweiflung, Verwegung und Vermessenheit, wie den Riesen war, davon die Poeten dichten, daß sie die Berge zusammentragen und wider Gott kriegen wollten, ja wie dem bösen Engel, der sich wider Gott setzte, darum er wegen seiner Hoffart und Uebermut von Gott verstoßen wurde. Also wer hoch steigen will, der fällt auch hoch herab." Der dämonische Drang nach tiefstem Wissen, der Faust zur Verwerfung der heiligen Schrift und nach Krakau führte, um die Magie zu erlernen, wird hier als tragische Hybris empfunden. Die Verschreibung an den Teufel sagt ausdrücklich: „Ich habe mir vorgenommen, die Elemente zu spekulieren, und da ich nach den Gaben, die mir von oben herab verliehen sind, die Geschicklichkeit dazu nicht in meinem Kopfe finde und solches von Menschen nicht erlernen mag, so habe ich mich diesem Höllengeist ergeben und ihn erwählet, mir solches zu berichten und zu lehren." Unterzeichnet: „Johann Faustus der Erfahrene der Elemente und der Geistlichen Doktor." Die Ausschmückung der Sage mischt dann grandiose und burleske Züge, so wie wir das bei Shakespeare lernten, zusammen. Faust erhält *vom Teufel* auf theologische und *kosmologische* Fragen zwar wenig *Auskunft*, amüsiert sich aber herr-

den „Urfaust“ nicht gleich vollendet? Warum hat er die Arbeit abgebrochen?

Die Antwort ist einfach: es hatte ihm ein größeres Ideal vorgeschwebt, als er in seiner damaligen Dichtung verwirklicht sah. Weder Inhalt noch Form genügten ihm vollständig. Mit jener selbstgewissen Ruhe, die nur Menschen eignet, die eine große Mission zu erfüllen haben, wartete er, bis er weit genug im Leben vorgeschritten wäre, dem Ideal seines Helden zu entsprechen. Denn alles, was Goethe gedichtet hat, war ihm ein Erlebnis gewesen; was nicht mitten durch seine Persönlichkeit hindurch ging, stieß ihn zum Schaffen überhaupt nicht an. Und der Urfaust, so genial sein Wurf auch war, ein titanisches Produkt der „fordernden Epoche“, als schlechterdings nur das, „was noch kein Mensch geleistet hatte“, beitung gewonnen, die vollendete Kunst des Schliffes und der Fassung bringt erst die Edelsteine recht zur Geltung, jeder Witz erscheint jetzt erst funkelnd und treffend, jede Anmut natürlich und naiv. Indessen war dieser Gewinn für uns nur aus einer oft kaum erträglichen Mühsal des Dichters zu erzielen gewesen, nicht bloß in Ansehung der Schmerzen, die, „der ganzen Menschheit zugeteilt“, er nun auf den eigenen Busen häufte, um sie überwunden und harmonisch ausklingen zu lassen; sondern der Umarbeiter des Prosaentwurfes und Verfasser des zweiten Teiles war ein vom Erfinder und Schöpfer des „Urfaust“ völlig heterogenes Wesen geworden, was eine technisch kaum ausgleichbare Differenz gab. Ein stürmender Jüngling hatte eine Tragödie bauen wollen, eine Tragödie ganz besonders auch der

…esten, kam aber nicht dazu, …rama zu vollenden, dessen …kript schließlich auf einer Reise …resden nach Leipzig im Jahr …verloren gegangen sein soll, … es bestimmt gewesen wäre, …em noch Größeren die Lösung …fgabe vorbehalten blieb. Als …e Mahnung hinausrief, war … zehn Jahr alt und wird in … Frankfurt — aufbewahrte …rzettel machen es wahrschein- … Volksstück und Puppenspiel …nung gesehen haben. Eines …hatte für Lessing sofort fest- …en: die Rettung des Ver- …, da der Erkenntnisdrang …eute des Satans werde dürfe. … **Die Entstehung des Goethi-** **…Faust** erstreckt sich nun über …dfünfzig Jahre, von 1772 …831, falls nicht schon die …urger Zeit, als er den „Götz“ … auch für den „Faust“ mit- …et werden muß. Im Schatten …Münsters, das ihn so sehr …e und beschäftigte, hatte der … Brausekopf zu den Füßen …s gesessen, um dessen großer …cher Auffassung vom Zu- …hang aller Dinge zu lauschen …n ersten energischen Hinweis …akespeare, auf natürliche Ur- …ichkeit in der Poesie zu er- … Oktober 1770 bis August …dürfte er das Sesenheimer … wohl die glücklichste Zeit …, durchleben. Nach Frankfurt …ekehrt dramatisiert er im …ber 1771 die „Geschichte Gott- …s von Berlichingen mit der …n Hand“, erlebt im Sommer …n Wetzlar den Werther; doch … mächtiger gärt in ihm der … Es folgt von 1772—1775 …uchtbarste Schaffensperiode, …d derer nach seinem eigenen …nis sein Talent ihn keinen …ick verließ. *„In jeder Zeit …man von mir fordern, was* man wollte, ich war stets bereit und fertig.“ Seine Gabe, „Wirklichkeit in Poesie zu verwandeln,“ schien unbegrenzt. Das waren die Tage, da Lavater ihn nach der bekannten Rheinreise folgendermaßen schilderte: „Er ist so offen dem einen, so gepanzert dem andern, horchend wie ein Kind, fragend wie ein Weiser, entscheidend wie ein Mann, ausführend wie ein Held!“ Aus einem andern Kreise hieß es: „Goethe war bei uns, ein schöner Junge von fünfundzwanzig Jahren, der vom Wirbel bis zur Zehe Genie und Stärke ist, ein Herz voll Gefühl, ein Geist voll Feuer mit Adlersflügeln.“ Jacobi aber berichtete an Wieland: „Je mehr ich's überdenke, je lebhafter empfinde ich die Unmöglichkeit, dem, der Goethen nicht gesehen noch gehört hat, etwas Begreifliches über dieses außerordentliche Geschöpf Gottes zu schreiben.“

„Und frische Nahrung, neues Blut
Saug ich aus freier Welt;
Wie ist Natur so hold und gut,
Die mich am Busen hält!
Die Welle wieget unsern Kahn
Im Rudertakt hinauf,
Und Berge, wolkig himmelan,
Begegnen unserm Lauf.“

So sang der Dichter, den Heine mit den Worten zeichnet: „Die Natur wollte wissen, wie sie aussieht, da schuf sie Goethe!“

Jetzt ergriff ihn der Prometheusstoff, und gleich dem Helden formte er Menschen nach Seinem Bilde. Es entstand

453. **Der Urfaust.** Ohne Konzept aus dem Kopf hingeschrieben, wurde diese erste Bearbeitung nur wenigen Freunden bekannt und vom Dichter im Pult liegen gelassen, bis er die fast vergilbte Handschrift zu *Rom im Jahre 1788*, kurz vor seiner Heimreise vornahm und umzuarbeiten begann. Warum hat er

den „Urfaust" nicht gleich vollendet? Warum hat er die Arbeit abgebrochen?

Die Antwort ist einfach: es hatte ihm ein größeres Ideal vorgeschwebt, als er in seiner damaligen Dichtung verwirklicht sah. Weder Inhalt noch Form genügten ihm vollständig. Mit jener selbstgewissen Ruhe, die nur Menschen eignet, die eine große Mission zu erfüllen haben, wartete er, bis er weit genug im Leben vorgeschritten wäre, dem Ideal seines Helden zu entsprechen. Denn alles, was Goethe gedichtet hat, war ihm ein Erlebnis gewesen; was nicht mitten durch seine Persönlichkeit hindurch ging, stieß ihn zum Schaffen überhaupt nicht an. Und der Urfaust, so genial sein Wurf auch war, ein titanisches Produkt der „fordernden Epoche", als schlechterdings nur das, „was

beitung gewonnen, die vollendete Kunst des Schliffes und der Fassung bringt erst die Edelsteine recht zur Geltung, jeder Witz erscheint jetzt erst funkelnd und treffend, jede Anmut natürlich und naiv. Indessen war dieser Gewinn für uns nur aus einer oft kaum erträglichen Mühsal des Dichters zu erzielen gewesen, nicht bloß in Ansehung der Schmerzen, die, „der ganzen Menschheit zugeteilt", er nun auf den eigenen Busen häufte, um sie überwunden und harmonisch ausklingen zu lassen; sondern der Umarbeiter des Prosaentwurfes und Verfasser des zweiten Teiles war ein vom Erfinder und Schöpfer des „Urfaust" völlig heterogenes Wesen geworden, was eine technisch kaum ausgleichbare Differenz gab. Ein stürmender Jüngling hatte eine Tragödie bauen wollen, eine Tra-

des Helden. In der
zeption mußte mindestens
: Gefährdung, wenn nicht
gang Fausts beschlossene
, bevor er durch Gretchen
:tet werden können. Diese
rfolgt in der neuen Dich-
haus als sein eigenes
denn

mmer strebend sich bemüht,
nen wir erlösen."

;ens, — war denn die
Faust an Mephisto wirk-
rtlich versprochen worden?
sich in der neuen Dich-
die sehr zahme Andeu-

wir uns drüben wieder-
finden,
;st du mir ein Gleiches
thun, .."

;u Diensten sein. Aber
s dunkle hypothetische
handelt es sich ja gar
Faust, sondern vielmehr
Verlust seiner selbst vor
enen Gewissen, schon hier
. Und wer steht hinter
wenn er nach Faustens
hmollt:

ein großer einziger Schatz
entwendet;
e Seele, die sich mir ver-
pfändet,
ben sie mir pfiffig weg-
gepascht,
m soll ich mich nun be-
klagen?
ifft mir mein erworbnes
Recht?"

war denn eigentlich der

ie **Wette.** Dieser Punkt
er besonders gründlichen
;. Nach dem „Urfaust"
Erdgeist, *der einen seiner*
bsendet, einen neckischen

Kobold, um Fausts Nieren zu prü-
fen. Der Erdgeist war es, der dem
Beschwörenden sein Angesicht „im
Feuer zugewendet" und bei dem
Faust sich bedankt:

„Erhabner Geist, du gabst mir
alles, alles".

Nach der neuen Dichtung hat Me-
phisto mit dem Erdgeist absolut
nichts zu schaffen; er ist ein Diener
Satans, und der Hergott, mit stiller
Ironie, duldet die Versuchung, weil
er von vornherein weiß, daß Faust
siegrich aus ihr hervorgehen wird.
Nun ist wohl eine Legierung dieser
beiden dämonischen Geschöpfe vom
Dichter versucht worden; aber sie
ist ihm nicht vollständig gelungen.
Wie Kuno Fischer schlagend bemerkt:
der Verfasser des Urfaust konnte
unmöglich ahnen, daß seine Gret-
chendichtung, die er als Feuerkopf
von 25 Jahren schuf, durch einen
abgeklärten Philosophen von 52
wieder aufgenommen werden würde.
Der „Prolog im Himmel" mit des
Herrgotts Erlaubnis an Mephisto
ist nicht früher als 1797 entstanden,
das zweite Gespräch zwischen Faust
und Mephisto mit dem Abschluß der
Wette in den nächsten Jahren dar-
auf. Aber die Wette, um die es
sich in der neuen Dichtung handelt,
hat eben einen ganz andern In-
halt, als im jugendlichen Plan be-
absichtigt war, — und trotzdem
sind alle möglichen leidenschaftlichen
Ergüsse aus der ersten Periode
stehen geblieben, die nunmehr mit
dem Neuhinzugekommenen sich gegen-
seitig widersprechen und aufheben.
Was der lebensreife Goethe (denn
er selbst ist unser Faust) dem Teu-
fel als Wette anbietet:

„Sollt ich beruhigt je mich auf ein
Faulbett legen" u. s. w.

darauf würde ein Jugendlicher, auf
den das Leben in den verschiedensten

neuen Formen erst noch wartet, überhaupt nie verfallen sein. Nur wer schon alles hinter sich hat, fühlt sich davor bewahrt, daß man ihn „mit Genuß betrügen“ könne, weil er selbst viel Schöneres als den Genuß in Arbeit, Leistung, Streben erkannt hat. Nun steht diese Wette da, doch der aus der Sturm- und Drang-Periode erhalten gebliebene Held verstößt unaufhörlich dagegen und man wundert sich nur, daß Mephisto nicht so und soviel Mal zugreift mit einem: „Halt! Gewonnen!“ Die ganze Gretchentragödie ist ein geradezu beschämender Verlust jener Wette. Denn wenn auch nicht für immer beruhigt, so doch gründlich und ausgiebig legt sich der wackre Faust aufs Faulbett, und es thut ihm sichtbarlich höchst wohl, sich „mit Genuß betrügen“ zu lassen.

zu können; ein Jahr vor seinem Tode hat er es gethan.

So ist der oft und nicht ohne Grund gerügte Mangel, daß der „Faust“ als Drama einigermaßen des Vorzuges einer einheitlichen Fabel, einer in sich verknüpften Reihe von Begebenheiten, die sich in einem Atem heruntererzählen ließen, entbehrt, reichlich durch den Vorzug ersetzt worden, daß er uns von der Entwickelung unsers Dichterfürsten selbst eine desto treuere Rechenschaft abgiebt. Wie Goethe vom „Hamlet“ meinte: „das Stück hat einen Plan, der Held hat keinen,“ so kann man umgekehrt von „Faust“ sagen: „Die Dichtung hat als Drama keine innere Harmonie; desto mehr als Bild vom Leben ihres Schöpfers.“

458. Anregungen. Versuchen wir jetzt einen kurzen Ueberblick über die Zeitfolge der einzelnen

·betene nicht entschließen.
·, im Sommer 1797, kommt
a wieder in Gang und auf
uck entstehen: „Zueignung“,
el auf dem Theater“, „Prolog
mel“. Des Dichters bange

[ich mein Herz noch jenem
Wahn geneigt?“

:chaus ernsthaft gemeint ge-
Er, wenn irgend einer,
daß der Dichter die Jugend
ier Seite haben und, um
rschüttern, selber im Herzen
n muß. Aber er kann die
ejahen, angesichts der Ge-
die sich herzudrängen:

ı Busen fühlt sich jugendlich
erschüttert,
Zauberhauch, der euren Zug
umwittert.
ringt mit euch die Bilder fro-
her Tage,
manche liebe Schatten stei-
gen auf;
ı einer alten halbverklung-
nen Sage
it erste Lieb und Freundschaft
mit herauf..“

ıtung bleibt im Fluß. 1806,
:s der letzten, wird das
Trüber Tag. Feld“ einge-
1808 erscheint der I. Teil
:ust“.

Eckermann. Doch Schiller,
e Mahner, ist heimgegangen.
:tung des Faust soll noch
, — wie? Der Dichter
sich kaum mehr dafür zu
:ren. Da wird 1824 Ecker-
in Freund und Vertrauter
t in Bezug auf den „Faust“
llers Lücke. Ihm, seiner
ıng haben wir nach Goethes
ch das Entstehen des II.
zu verdanken. Und wie
e mit Schiller *gemeinsam*
en Studien zur Balladen-
dichtung, das Schauen und Er-
schaffen des Erlkönigs und anderer
„aus Dunst und Nebel“ aufsteigen-
der Figuren sein Herz dem alten
Wahn geneigt gemacht hatten, so
kam auch diesmal der für einen
Goethe stets notwendige äußere
Impuls hinzu: die philhellenische
Begeisterung, Byrons Tod vor
Missolunghi (1824) rückten ihm
das Bild der Helena näher, von
der schon zu Schillers Zeit die
Freunde einig gewesen waren, daß
sie unbedingt den Mittelpunkt des
II. Teiles bilden müsse. 1827 er-
schien das Helena-Fragment, der
jetzige dritte Akt. Bis 1831 waren
der vierte und fünfte fertig, und
nun konnte der greise Dichter,
nachdem er den „Tragelaphen“,
der ihn so oft bedrückt, von seiner
Brust gewälzt hatte, in der That
den Rest seines Lebens als „ein
reines Geschenk“ ansehen: seine
Mission war erfüllt.

460. Der zweite Teil. Wie
wunderbar dem Greise bis zum
Schluß seine poetische Kraft beige-
standen hat, beweist das köstliche
Idyll von Philemon und Baucis,
dessen Ausführung dem allerletzten
Jahr angehört, an Inhalt wie an
Form ein Kleinod von unvergäng-
lichem Wert und Glanz. Diese herz-
liche Bethulichkeit unter den beiden
alten Leutchen, von schelmischem
Humor überstrahlt und diese lazerten-
gleich hinschlüpfenden Verse, ein
Silberbach im Wiesengrün am Wald,
von Wohllaut plätschernd.

Der Ideengang des zweiten Teiles
bietet dem aufmerksamen Betrachter,
der überhaupt erst einmal den alten
Wahn aufgegeben hat, daß hier
etwas schlechthin Dunkles und Un-
verständliches vorliege, kaum Schwie-
rigkeiten außer an einer Stelle, wo
sie noch niemand gesucht hat und
auf die wir gleich zurückkommen
werden. Faust, nach der Gretchen-

tragödie, in einer lieblichen Landschaft eingeschlafen, findet sich von Engeln und Elfen umgaukelt, die ihm ein schmerzfreies Erwachen bereiten. Sofort ist er auf dem Sprung zu neuen Fahrten und in der kaiserlichen Pfalz treffen wir ihn als den Weisen des Hofes, Mephisto als den Narren wieder. Die Charakteristik des Hoflagers zeigt uns den ganzen Goethe mit seiner Derbheit und Feinheit, seinem Witz und seinem Ernst. Die Farbe für die Gespräche ist sichtlich aus den großen Völkerkriegen hergenommen, deren Augenzeuge der Dichter war. Verschiedene Hoftypen und die Art, wie Mephisto sich über sie lustig macht, sind höchst ergötzlich. Die bittre Satire auf Staaten mit Zwangskurs giebt uns den Beweis, daß Goethe seine sehr gesunden volkswirtschaftlichen Ueberzeugungen, seine staatsmännische

tike verklären wollen? Einiges von all diesem hat mitgespielt; im ganzen aber hat Goethe zweifellos eine kräftige Bejahung des Sinnenlebens durch Helenas Heraufbeschwörung liefern wollen. Es ist eine Bejahung der Natur selbst mit allem Kraftvollen und Kernfrischen, denn die Griechen pflegten und bewunderten die Schönheit vorzüglich deshalb, weil sie den Beweis höchster Gebrauchsfähigkeit für alle dem Körper abzuverlangende Leistungen in ihr erbracht sahen. Es ist klug, vernünftig, anregend zur Unternehmungslust und künstlerischem Schaffen: die schönste Frau der Erde verehren und womöglich sein eigen nennen zu dürfen. Es ist eine Absage an die Askese, von der auch Schiller schließlich herausfand, daß sie, weit entfernt, den Geist zu befreien, nur eine andre und womöglich noch schlimmere

Absicht des Dichters nicht
öpft worden zu sein. War
er gerad an jener Stelle
ich und wird das neue
n Schiffbruch mehr sehen?
e große Armee von Hilfs=
onnten die unversiegbaren
e Faust zu Gebote standen,
besser verwendet werden
: so? Ist das, was Faust
t, nicht am Ende nur eine
? Aehnlich der ebenso
en als völlig unnützen
die Caligula über einen
Bucht von Neapel schlagen
ur die spukartig über Nacht
: neue Stadt gerad an
sich ein dringendes Be=
Ihr Verkehr wird ge=
ber gewisse andre Zeichen
n es, daß sie mehr an
növersche Geestemünde, —
Zeit für zwei Millionen
en Hamburgern zum Trotz
um für immer leer von
zu bleiben, — als etwa
)derbruch des Alten Fritz
Und Faust bleibt un=

ein Schicksal. Wie dieser
ster, eine Kombination von
Milliardär und Ingenieur,
mögliche haben und er=
unte, angeekelt davon, über
und Menschentreiben zu
sich nur noch davon ein
erhofft, der Natur seine
rzudringen, das legt wohl
: Frage auf die Lippen:
best du an solcher Stelle
Und wenn deine ins Un=
schweifenden Wünsche
werden könnten, wie es
vorzugten gewährt worden,
du nicht in ähnlicher Ge=
it enden? Aber noch mehr.
nmt das Meer ein und
Ufer seinen Palast auf.
inen *Willen, — was ge=*
Jetzt stört ihm, in seinen

alten Tagen, der karge Besitz eines benachbarten Fischerpaares die Ruhe. Die Linden, die das Hüttchen von Philemon und Baucis beschatten, nehmen ihm die Aussicht. Seine letzten Stunden werden vergiftet durch diesen Neid, durch diesen Wurm an seinem Herzen. Er ruht nicht eher, als bis er die Aermsten von ihrer Scholle gelöst hat, — durch den Uebereifer seiner Untergebenen werden sie gemordet, — und wie er nun über die niedergehauenen Linden hinweg seinen Blick ins Weite richten darf, — erblindet er.

464. Moral. Eine furchtbare Ironie liegt in diesem Schicksal, das Goethe uns mit der ganzen Kraft und dem ganzen Zauber seiner künstlerischen Beredsamkeit vor Augen führt. Der Unbefriedigte hier auf der Höhe des Glücks und der Machtfülle, — die dankerfüllte Selbstgenügsamkeit dort in der Hütte der alten Leute, — dann die Sorge, die sich nächtlings in den Palast schleicht, — ein Kontraktbruch übrigens der schlimmsten Art von seiten Mephistos, — wie menschlich ist das alles und wie tief gefaßt! Die Lehre, die uns da gepredigt wird, schmeckt bitter, aber sie ist kostbar, wenn man sie nachgedacht hat. Welch ein Glück ist dem Menschen die Beschränkung; wie wenig gereicht ihm zum Segen, was ihm in den Schoß fällt! Nur das mühsam Erarbeitete hat echten Wert, weniger um des Erfolges willen, als weil im Handeln allein der Mensch auf der Höhe seiner besseren Natur steht.

„Das ist der Weisheit letzter
Schluß:
Nur der verdient sich Freiheit
und das Leben,
Der täglich sie erobern muß!“

So zieht der Dichter die Summe unsrer protestantischen Kultur, deren



Pfeiler Verantwortlichkeitsgefühl, Gewissensfreiheit und Arbeit heißen. Wie mancher, der jene Verse kennt und schon citiert hat, wird zu seinem Erstaunen inne, aus welchem verrufenen Buch sie stammen. Sie sind die Grabschrift des Faust. Mit ihnen schließt ein Lebenslauf, den jeder Mann mit ähnlichen Bedürfnissen wie jener, also jeder Deutsche mit dem gleichen Drang nach Wahrheit und Genuß, nach Thätigkeit und grübelnder Forschung, nicht viel anders gelebt haben dürfte, wenn die Versuchung an ihn herangetreten wäre, mit dem Teufel einen Pakt zu machen. Es ist möglich, daß in einer Zeit, die dem Dichter nicht so sehr den Eindruck der Unzweckmäßigkeit, der blinden Zerstörung, unerhörter Opfer mit schließlichem Ausgang in einen trägen Frieden ohne sichtbar treibende Kräfte, ohne große Staatsmänner und Thaten erweckt derwerkes beim deutschen Publikum war vom ersten Tag an charakteristisch. Der „Urfaust" hatte bei ein paar intimen Bekannten viel Beifall gefunden; Wagner, dem Goethe den Inhalt erzählte, hatte sich sofort hingesetzt und seine „Kindesmörderin" verbrochen, in der man Gretchen bewundern kann, wie sie sich in solchen Köpfen malt. Das „Fragment" 1790 hatte viel Neugier geweckt; der erste Teil 1808 viel Bewunderung — innerhalb eines kleinen Kreises von Verehrern und Kennern. Selbst der Freiherr vom Stein, der damals seinen Kopf voll ganz andrer Dinge hatte, las den Faust in Einem Zuge in vierundzwanzig Stunden und ließ sich von Niebuhr, wie man in einer Leihbibliothek einen spannenden Roman wechselt, den zweiten Teil ausbitten, — der erst in seinem Todesjahr erschien.

· nur nicht für deutsche Theater-
itungen. Da kamen Klingemann
d Karl v. Holtei auf den sinn-
ichen Gedanken, daß Dr. Faust,
nn nicht von Goethe, so doch von
ien, dem Publikum gezeigt werden
iffe, entweder in selbständigen
uschöpfungen oder indem man
n Goethischen Faust „für die
ihne bearbeitete“. Jener Mühe
terzog sich Klingemann und schuf
t schreckliches Familiendrama voller
ufelspuk und Rührung; diese
ine Aufgabe erkor sich Holtei,
nd aber von Goethe damit ab-
lehnt. Dafür ließ er in Berlin
ch dem alten Puppenspiel einen
Dr. Johann Faust“ erscheinen.
ster, der beide neuen „Fäuste“
h, fand den von Klingemann „un-
träglich widerlich“, den von Holtei
nerträglich langweilig“. Merk-
ürdigerweise haben sich beide nicht
halten in demselben Berlin, wo
ch das französische Stück „Minna
: Barnhelm ou les amants géné-
ux“, die schauderhafte Verball-
rnung eines nicht ganz unbekann-
n deutschen Lustspieles, so viel
lück gemacht hatte.

467. Weitere Versuche. Nun
ird die Sache immer komischer. Am
l. Oktober 1828, gelegentlich der
ufführung des Klingemannschen
ramas, erfährt der Herzog von
raunschweig, daß es auch von
nem gewissen Goethe ein ähn-
ches Werk gebe, das aber nicht
ihnenreif sei. Durch diesen Wider-
ruch gereizt, erwirbt sich der
erzog von Braunschweig sein erstes
d einziges Verdienst ums Vater-
nd, indem er im Jahre 1829 an
inem Hoftheater den Goethischen
Faust“ zum überhaupt erstenmal
Deutschland öffentlich aufführen
ßt. Am 28. August 1829, zum
tzigsten Geburtstag unseres
ichterpatriarchen, erfolgt die erste
ufführung in Weimar, doch nicht
in Gegenwart des Urhebers. Zwei
Jahre darauf läßt dieser den II.
Teil erscheinen. Es war die höchste
Zeit; denn schon hatte ein deutscher
Student sich von Goethe den Plan
dazu ausgebeten, weil „die littera-
rischen Zeitläufe eine Auffrischung
nötig hätten“, und er die Sache
besorgen wollte.

468. Lewes, der erste verständige
Biograph Goethes, befreite die Deut-
schen zwar einigermaßen von der
Schande, ihren größten Dichter für
einen schlechten Menschen zu halten,
als den ihn solche Geister wie
Wolfgang Menzel und Ludwig
Börne ausgeschrien hatten; aber,
nur aus deutschen Quellen schöpfend,
urteilte er über den II. Teil des
„Faust“ äußerst wegwerfend, und
da sein Buch in aller Leute Händen
war, verzögerte er ein Verständnis
wieder um ganze Jahrzehnte. Nicht
früher als 1875, volle vierundvierzig
Jahre nach dem Erscheinen, ist in
Weimar zum erstenmal der gesamte
„Faust“ gezeigt und das dumme
Märchen von seiner Nichtaufführbar-
keit für immer zerstört worden.
Seitdem haben sich all unsre
größeren Theater eine Ehre daraus
gemacht, das Ganze zu bringen, —
zum höchsten Vorteil ihrer Kasse.
In den Tagen der „Freien Bühne“
zu Berlin, als der sogenannte Na-
turalismus alles verschlingen wollte,
gehörte „Fausts Tod“, von Adolf
L'Arronge aus dem II. Teil zu-
sammengestoppelt, obschon der
Helena, seines eigentlichen Mittel-
punktes, entbehrend, doch zu den
beliebtesten und besuchtesten Auf-
führungen. Fritz Mauthner spottete
damals: Erich Schmidt habe den
„Urfaust“ entdeckt, Adolf L'Arronge
den „Uhrfaust“. Aber ein echtes
Dichtwerk ist eben schwer tot zu
machen. So viel war zu schauen,
so viel zu hören, was in unsrer
Brust widerhallte, daß jeder-

mann tief ergriffen das Theater verließ.

469. **Kuno Fischer** hat seitdem viel gethan, die Nation in das Verständnis ihres kostbarsten geistigen Besitzes hineinwachsen zu lassen. Möchten ihm die Musen gnädig bleiben, damit er, sein schönes Werk vollendend, uns zu den ersten beiden Büchern vom „Faust" auch das dritte, mit der analytischen Erklärung von Handlung und Charakteren, zu schenken vermöchte!

* * *

Schiller:

„Die Räuber".

470. **Tendenz.** „Mir ekelt vor diesem Tintenklecksenden Sekulum, wenn ich in meinem Plutarch lese von großen Menschen. — Der lohe Lichtfunke Prometheus ist ausgewenig litterarisches, einer öffentlichen Meinung fast entbehrendes Deutschland von 1781 einschlug. Warum war die Wirkung jenes revoltierenden Sinnes, der sich im zweiten Akt schon in Thaten umsetzen sollte, so übergroß? Und was in aller Welt konnte einen zweiundzwanzigjährigen Menschen veranlassen, jene Sätze gerade so zu formulieren? Drei Ursachen hatten da zusammengewirkt.

Einmal die Lethargie, in die nach den Wirren des Siebenjährigen Krieges das deutsche Publikum bald ganz wieder versunken war. Ueberall Stagnation; es fehlte der große Zug, es fehlte an Aufgaben, es fehlte an Sammelpunkten. „Die Zeit wird einem gewaltig lang," klagt kurz nach dem Frieden Franziska ihrer Herrin Minna v. Barnhelm, „wenn es so wenig Neuigkeiten giebt. — Umsonst gehen die

nicht jene eminente Theaterwirkung, die den späteren „Räubern“ beschieden wurde; aber auch Götz schon war von allen Gebildeten jauchzend begrüßt worden, und die Schlußworte des Sterbenden: „Schließt eure Herzen sorgfältiger als eure Thore. Es kommen die Zeiten des Betruges, es ist ihm Freiheit gegeben. Die Nichtswürdigen werden regieren mit List und der Edle wird in ihre Netze fallen — gebt mir einen Trunk Wasser — himmlische Luft — Freiheit! Freiheit!“ hallten durch alle deutschen Gaue. So oft das Wort Freiheit nur fällt, soll man freilich auf der Stelle fragen: „Freiheit wovon?“ Aber diesmal wußten alle begabteren Männer und Jünglinge jener Tage nur zu wohl, wovon sie frei sein wollten, und wir können es ihnen nachfühlen: es waren die Schläfrigkeit, die Ohnmacht, der Zopf, die Unnatur kleinlichen Zwanges, die Verlogenheit kleinlicher Politik, die Gehässigkeit allmächtiger Bürokraten, die Unmöglichkeit, sich feurig und thätig im Vaterland auszuleben. Daher die Dankbarkeit, die die ganze Nation durchzitterte, als Goethe jenes befreiende Wort hinauszurufen gewagt hatte, daher jene begeisterte Stimme, die sich in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen vom 20. August 1773 vernehmen ließ: „Unsterblicher Dank sei dem V. für sein Studium der alten deutschen Sitten. Man hat sie bisher immer nur in den Hermannswäldern gesucht, aber hier sind wir auf echtem deutschen Grund und Boden — hierher, wenn ihr Helden, deutsche, nicht aus der Luft gegriffene Helden haben wollt.“

473. Sturm und Drang. Die Belebung männlichen Unabhängigkeitsinnes erschien damals vielen Edeldenkenden möglich. *Und wenn der Dichter auch seinen Weislingen,* der eben erst so freudig gelobt hatte: „Ich will Bamberg nicht mehr sehen. Ich will mit allem brechen und frei sein. Gottfried! Gottfried! du allein bist frei, dessen große Seele sich selbst genug ist und weder zu gehorchen noch zu herrschen braucht, um etwas zu sein!“ — wenn er ihn der wiederholten Versuchung erliegen ließ, so war das neue Ideal doch eben aufgestellt worden; die Stürmer und Dränger machten es zum ihrigen, und in verschärftem Anprall, in den „Räubern“ sollte es sich endlich bis in die fernste Hütte durchsetzen. Die neue Zeit schien angebrochen. Goethe hatte die Batterie geladen; Schiller war es, der den Prometheischen Funken springen ließ, und wie ein elektrischer Schlag zuckte er belebend durch alles, was deutsch war.

474. „Die Karlsschule.“ Das dritte Element, das den „Räubern“ ihre geistige Farbe zutrug, war des Verfassers Aufenthalt auf der „Karlsschule“. Noch der junge Goethe in seinem Frankfurt hatte das „Fritzische“ tief empfunden; bis in die württembergische Solitüde bei Ludwigsburg war von jener Begeisterung kein Schimmer gedrungen. Daher, obschon der Preußenkönig noch lebte und wirkte, Karl Moors Regieren dieser greifbaren zeitgenössischen Gegenwart, sein Hinüberspringen zu Plutarch, um einmal von „großen Menschen“ zu lesen. Daher aber auch die überschäumende, dämonische Ungeduld im Helden; denn sein Dichter hatte auf jener Akademie, auf der die Zöglinge so vieles lernten, als Mensch nur allzuviel gelitten, von den „12 Weydenstockstreichen“ an, die „Eleve Schiller“ noch vierzehnjährig erdulden mußte, weil er infolge der knappen Verpflegung „vor 6 kr. Wecken auf Borg genommen“

bis zum Verbot des Besitzes poetischer Werke und einer unablässigen Aufpasserei, die behufs bleierner Ruhe und geistiger Kirchhofsstille von dem gekrönten Lenker dieser Jugend eingeführt, den Dichter zwang, die kärglichen Stunden, die er seinem Werk überhaupt zu schenken vermochte, der unermüdlichen Wachsamkeit von Aufsichtsbeamten abzuringen.

475. **Karl Eugen,** Herzog von Württemberg, ist als Vater seiner „Karlschüler" in großen historischen Sammelwerken verherrlicht und besonders auch durch Laubes gleichnamiges Schauspiel dem Publikum gemütlich nahegerückt worden. Erst neuere Forscher, wie Otto Harnack in seiner vortrefflichen Schillerbiographie, haben eine andre Auffassung begründet. Nach ihr giebt es Wohlthäter, die weniger aus gutem Herzen andern etwas gönnen, historisch überlieferte Züge noch beträchtlich verdunkelt. Wenn der Alte Fritz den Freiherrn v. d. Trenck, den er als den Galan seiner Schwester und aus sonstigen Gründen nicht leiden mochte, auf der Festung gefangen hielt, so verbrämte er diesen Gewaltakt nicht mit moralischen Redensarten. Der schwäbische Dichter Schubart aber wurde durch Karl Eugen im Jahr 1777 aus einer fruchttragenden litterarischen Thätigkeit in Ulm lediglich seines Freimutes wegen gerissen, hinterlistig nach Blaubeuren gelockt und dann zehn Jahre auf dem Hohenasperg in scheußlicher Mißhandlung gefangen gehalten, bis der körperlich und geistig Zermürbte zuletzt gar noch sich gefallen lassen mußte, von seinem Schergen, General Rieger, als eine Art Privatsekretär und Hausdichter verwendet zu werden; alles zu seiner



Theodor Döring

1803—1878

Nach einer Photographie.



Louis Schneider
1805—1878
als Fröhlich in der Operette „Fröhlich“.

Komödie daraus zu formen. Schillers Freund Hoven machte ihn noch 1777 auf diese Erzählung aufmerksam, und der Dichter wob alle Entrüstung über die Leiden eines Anregers, dessen Sohn Schillers Kamerad auf der Schule war, sowie den unerträglichen Zwang am eigenen Leibe, insonderheit unnachsichtige Eintreibung von dithyrambischen Lobgesängen auf den Spender so vieler Wohlfahrt in sein Drama des Sturmes und Dranges hinein. Als ein Nachzügler der sogenannten „Geniezeit“, in den Fußstapfen Klingers und Goethes trat er auf den Plan. „Emilia Galotti“, die ihr revolutionäres Feuer freilich mit einem fremdländischen Mantel zudeckte, hatte außerordentlich stark auf ihn gewirkt; der Litterarhistoriker kann Dutzende von weiteren Anklängen nachweisen. Gerstenbergs „Ugolino“ hat den Hungerturm für den alten Moor hergegeben; Cervantes die Episode des „großen Roque Guinart“ für die Formung Karls im allgemeinen und die „fürchterliche Musterung“ im besonderen; auch die Episode des Kosinsky scheint von daher zu stammen. In Franzens Gewissensangst und Selbstmord sehen wir eine Umbildung des schwarzen Reiters der heiligen Feme, dessen unheimliches Näherkommen Adelheid im „Götz“ mit Entsetzen erfüllt. Am deutlichsten sind doch die Spuren Shakespeares; denn ohne die Glosterfamilie keine Familie Moor; ohne Richard, Edmund und Jago kein Franz, wie wir ihn kennen; ohne Hamlets Monologe kein: „Richtet droben einer über den Sternen“ bei diesem oder „Wer mir Bürge wäre? — — Aus wie ein schales Marionettenspiel?“ bei Karl; *ohne Julius Cäsar keine Verherrlichung des Brutus.* Das empfanden die Zeitgenossen, und man las im Erfurtischen Gelehrtenblatt vom 24. Juli 1781: „Haben wir je einen teutschen Shakespeare zu erwarten, so ist es der Verfasser der Räuber“, und viel später noch urteilte Ludwig: „Die Räuber haben den Shakespearischen Zuschnitt der Komposition und der Charaktere. Das ist eine wirkliche Leidenschafts- und Reue-, eine Gewissenstragödie, auch Charaktertragödie.“

477. Die Tragik der „Räuber“. Es hieße dem deutschen Publikum etwas zumuten, hier den Inhalt des Stückes zu erzählen. Nur von seinem poetisch-technischen Zweck sei es erwähnt, daß der Dichter in der That eine Tragödie von Leidenschaft und Reue hatte schaffen wollen und die Handlungen seines Helden nach einer späten Erkenntnis mit ihren Folgen auf das Haupt des über sich selbst Entsetzten heimbringt. Karl sieht ein, daß weder seine Kräfte, noch seine Kenntnis der menschlichen Natur ausreichend gewesen waren, eine Reform im großen durchzusetzen, und der böse Gefährte Spiegelberg, der seinen hochfliegenden Plänen vom Dichter als Karikatur mitgegeben wird, um den Geist wirklichen Räubertumes viel deutlicher auszudrücken, als der „erhabene Verbrecher“ Karl das vermag, bringt diesen selbst durch das, was im Lauf der Zeit an Unthaten angerichtet wird, zur Einsicht. Hatte er noch am Anfang des Stückes geprahlt: „Stelle mich vor ein Heer Kerls wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster waren“, kann er am Schluß des fünften Aktes, abgewirtschaftet, *immer noch keine bessere Kritik üben als das sich selbst überschätzende:* „zwei Menschen wie

ich würden den ganzen Bau der sittlichen Welt zu Grunde richten", so zeichnet sich in beiden Aeußerungen jener Mangel an Besonnenheit, jene Ueberhebung, jene von sich selber trunkene ὕβρις, die die Alten zur eigentlichen Achse ihrer besten Tragödien machten.

478. **Der Gang der Handlung** freilich ist vielfach anfechtbar. Zu lang dauert's, bis die beiden Ströme, aus denen sie besteht, zusammenfließen und Karl (im 4. Akt) auf dem Schloß seiner Väter eintrifft; der dritte Akt, der den Höhepunkt bringen müßte, zeigt den Helden passiv und zehrt von der Episode des Kosinsky. Dazu ist der alte Moor von verblüffendem Schwachsinn, und Amalia vollends redet eine Sprache von solchem Ueberschwang, daß wir Heutigen sie kaum verstehen, ja des ohne weiblichen Umgang in einem Internat auf-

mich eine Hand in die Luft knallte
O Unbestimmtheit! wie weit, wi
schief führst du den Menschen! –
Um aus der gräßlichen Unbehag
lichkeit und Unbestimmtheit z
kommen, mußte ich fliehen. Ic
meinte, die Erde wankte unter mi
so ungewiß waren meine Tritte
Alle gute Menschen, die sich fü
mich interessierten, habe ich durc
meine Gegenwart geplagt, weil si
mir nicht helfen konnten. — Ic
mußte überall die Flucht ergreifen
Bin alles gewesen. Ward Hand
langer um etwas zu sein. Leb
auf den Alpen, weidete die Ziegen
lag Tag und Nacht unter den
unendlichen Gewölbe des Himmels
von den Winden gekühlt und vom
inneren Feuer gebrannt. Nirgends
Ruhe, nirgends Rast. — Seht, s
strotze ich voll Kraft und Gesund
heit und kann mich nicht aufreiben
Ich will die Campagne hier mit

hier, dort mit knirschender Wut vernommen.

480. Ein Quiproquo. Man hat sich darüber aufgehalten, daß Karl Eugen den Dichter, als dieser die Heimat besuchte, nicht empfing. Er fühlte sich eben in seinem System widerlegt. Die Worte „Freiheit“ und „Republik“ sind von den „Räubern“ aus ins deutsche Volk eingedrungen. Ja man kann sagen, daß Karl Eugen, der Hauptveranlasser jenes dichterischen Zornes, er, der Despot, als Vollstrecker der bekannten „Ironie in der Geschichte“, auch der geistige Urheber unserer ganzen revolutionären Bewegung war, die trotz aller trostlosen Mißverständnisse, aller beklagenswerten Verkennung, Verhetzung, Verfeindung, Vergeudung von Volkskraft, doch glücklicherweise nicht mit dem Siege von seinesgleichen abschloß, vielmehr in einem größeren und freieren Staatswesen jene tiefe Sehnsucht befriedigen sollte, die so stürmisch alles Edlere erfaßt hatte, was wir heute „liberal“ zu nennen gewohnt sind.

* * *

„Wallenstein“.

481. Die Zeit. „Wallenstein“ ist das reiffte, formvollendetste, mächtigste dramatische Kunstwerk, das die Deutschen hervorgebracht haben, ein Stück von so gewaltigen Lungen, daß schon das Vorspiel einen halben Theaterabend ausfüllt und der gewaltige Stoff vom Dichter nur in zehn großen Akten zu fassen war. Die hierdurch notwendige Zerteilung zum Zweck der Aufführung verhindert leider die Erkenntnis, wie aus Einem Guß das Ganze sei. Während der Wachtmeister mit dem Trompeter des „Lagers“ beim *Melneker* ist, ist die *Herzogin Friedland* mit Thekla und Max Piccolomini von ihrer Reise eingetroffen, giebt Questenberg aufgeregt Oktavio die Eindrücke wieder, die ihm ein Spaziergang an den Zelten der Truppen vorüber erweckt hat; am Nachmittag ist das Gastmahl, bei dem das Dokument untergeschoben wird und der betrunkene Illo alles ausschwatzt; Max schmettert sein „Bring ihn zu Bette!“ und in derselben Nacht findet — hier — die Unterredung zwischen den beiden Piccolomini statt, dort befragt Wallenstein die Sterne und empfängt den Schweden Wrangel. Der Morgen findet fast alles noch auf den Beinen; der Abfall der Truppen ist teils um Mitternacht schon erfolgt, teils vollzieht er sich in den Frühstunden; erst am Ende des dritten Aktes von „Wallensteins Tod“ und am zweiten Nachmittag bricht der Feldherr nach dem Abschied von Max mit den ihm treugebliebenen Terzkyschen Regimentern und seinem Henker Oberst Buttler nach Eger auf. Bis hierher sind also knapp anderthalb Tage verlaufen. Die Dauer der Reise von Pilsen nach Eger steht nicht genau fest, dem Dichter hat sich da eine Ungenauigkeit eingeschlichen. Wallenstein, in Eger angekommen und auf den Einbruch der Pappenheimer ins schwedische Lager anspielend, sagt:

„Ein starkes Schießen war ja d i e s e n Abend“; der schwedische Hauptmann aber, der sofort angemeldet wird, sagt zu Thekla, Maxens Tod berichtend:

„H e u t früh bestatteten wir ihn“, als ob nicht „diesen Abend“, sondern den Abend vorher das Gefecht stattgefunden habe. Das Letzte ist auch viel wahrscheinlicher, denn die Luftlinie zwischen Pilsen und *Eger beträgt* achtzig Kilometer, die *Wallenstein* unmöglich an einem

Nachmittag in der Sänfte zurücklegen konnte. Es wird also in seinem Mund wohl „gestern abend" haben heißen sollen und sein Tod in die dritte Nacht seit Beginn des Stückes zu verlegen sein. Doch macht die Reise selbst keinen dramatischen Einschnitt; was in Eger geschieht, spielt sich in wenigen Abendstunden ab bis zur Katastrophe.

482. Ungünstige Teilung. Diesen wuchtigen Fortschritt empfinden wir nicht als solchen, weil Schiller, — und leider mit Goethes Zustimmung, — die ursprüngliche Konzeption auseinander riß und um eines mechanischen Gleichmaßes willen, das die Teile nicht auch wog, die inhaltreiche erste Nacht so spaltete, daß der unmittelbare Zusammenhang der Aktion nur dem Lesenden, nicht auch dem Schauenden erkennbar werden kann. Während er ihn ... bar hinter dem Schluß der „Piccolomini" sah.

483. Karl Werder war der erste, der diesen Zusammenhang wieder aufdeckte. Er hat das Schwergewicht des Ganzen folgendermaßen verteilt gefunden: I. Akt: erster und zweiter der „Piccolomini"; II. Akt: die drei letzten Akte der „Piccolomini"; III. Akt: erster und zweiter des Trauerspiels; IV. Akt: dritter des Trauerspiels; V. Akt: die beiden letzten des Trauerspiels. Er hat auch die Striche vorgezeichnet, die nach Beseitigung der „schönen Stellen", der undramatischen Reflexionen und Episoden ein Herunterspielen des Ganzen in etwa sechs Stunden ermöglichen könnten, wobei die Deutschen zum erstenmal erfahren würden, welch ein grandioses, einheitliches Kunstwerk sie an „Wallenstein" besitzen. Aber selbst ein solcher Schau-

nur das unverwüstliche „Lager“
llen möglichen und unmöglichen
genheiten, vor oder hinter Be-
z und der Birch-Pfeiffer, bei
ller- und Studentenfesten her-
n mußte. Auch eine Zeit gab
da es Mode ward, „Schiller-
r“ zu sein und mit großem
rfluß an Ignoranz für die
önlichkeit des Dichters sowohl
ie ganze Kunstweise des „Wallen-
“ unsern größten Dramatiker
einen abgethanen Ladenhüter
handeln, um dafür neuere und
igere Götter zu verehren.
ller hat diese von ihm geahnten
ersacher im voraus vernichtet
) die schlagenden Schlußzeilen
s Prologes:

. . Und wenn die Muse heut,
es Tanzes freie Göttin und Gesangs,
hr altes deutsches Recht, des Reimes Spiel,
escheiden wieder fordert, — tadelt's nicht!
ı, danket ihr's, daß sie das düstre Bild
er Wahrheit in das heitre Reich der Kunst
inüberspielt, die Täuschung, die sie schafft,
ufrichtig selbst zerstört und *ihren Schein*
er Wahrheit nicht betrüglich unterschiebt ...“

ller wußte, was den sogenannten
turalisten“ ein ewiges Geheim-
scheint bleiben zu sollen: daß
de der am natürlichsten klingende
og für die Bühne auch am
ten zugerichtet, zur Genußmög-
eit appretiert worden ist und
de der aufgeklärte Zuschauer
Theater niemals etwas anderes
Täuschung erwarten wird. Statt
r an dem poetischen Schimmer
oß zu nehmen, den der Dichter
die Greuel und Härten des
dreißigjährigen Krieges gebreitet hat, scheint es lohnender, die Frage aufzuwerfen, ob unsere Zeit thatsächlich schon der durchdringenden Menschenkenntnis und psychologischen Feinheit ganz gerecht worden sei, die Schiller in seinem Werk niedergelegt hat.

485. Die Schuld. Besonders ist es der Charakter des Helden, an dem einer oberflächlichen Betrachtung leicht die Hauptsachen entgehen. Denn was so gemeinhin als Wallensteins „Schuld“ in tragischem Sinne aufgefaßt wird: sein Treubruch, sein Verrat am Kaiser, sind von ganz sekundärer Bedeutung, sind leicht zu entschuldigen, sind vom Dichter, obschon sich gewisse Personen des Stückes mit schärfstem Nachdruck über jenes Kapitalverbrechen äußern, so fein motiviert, daß man den Helden durchaus als in der Notwehr, den Kaiser als den eigentlich Schuldigen betrachten muß. Nein, dies ist nicht der Punkt; auch nicht einmal das von Max so schön hervorgehobene Herrschtalent Wallensteins, das sich *neben* dem Kaiser nicht entfalten kann, führt ihn zum Untergang. Seine tragische Schuld liegt ganz anderswo, liegt viel weiter zurück. „In Wallensteins dämonischem Einfall, die Kriegsfurie zur alleinigen Herrin der Dinge zu machen, ihr in die Stätten menschlicher Bildung hinein die Bahn zu brechen in einem Umfang und auf eine Dauer, die auf Verwüstung des ganzen Daseins gehen, — und dies einzig aus der Absicht, um im allgemeinen Verderben für sich selbst zu prosperieren — in diesem Manöver, das eine Welt der Gesittung in die Zustände der wildesten Zeitalter zurückwirft und diese Wildheit zum System macht — durch Erfindung einer Methode, die von genialer Verruchtheit und von ebenso unfehlbarer Wirkung

ist, — darin, in diesem Akt äußerster Brutalität, die nichts achtet als den eigenen rasenden Trieb, vor der es keine Tugend und kein Laster giebt, die alles niedertritt, allem, was Menschen heilig ist im Himmel und auf Erden, allein sich entgegenstellt mit dem nackten Schwert und dem Hohn der Gewaltthat — in dieser Empörung wider den Geist, in diesem Abfall von der Menschlichkeit, dessen Seele der nämliche Wille ist, der den Totschlag in die Welt gebracht — darin liegt der Fluch, der ihn verfolgt, darin zunächst.

Also gerade in dem Frevel, in welchem der Kaiser sein Mitschuldiger ist, ja in welchem auf diesen der schwerste Teil der Verschuldung fällt — darum: weil er der Kaiser ist, und jener Einfall nur zur That wird, weil er ihn annimmt und sanktioniert." (Karl Werder.)

an der strengen Scheidung dessen, „was zur Armee gehört — und was nicht," auch an dem neuen Requisitionssystem („der Bauer kann schon wieder geben") merkt man, daß Schiller nach einem großen zeitgenössischen Modell arbeitete. Wenn wir aus Gordons, des Friedländers Jugendgefährten, Munde hören:

„Ernst über seine Jahre war sein Sinn,
Auf große Dinge männlich nur gerichtet.
Durch unsre Mitte ging er stillen Geist's,
Sich selber die Gesellschaft; nicht die Lust,
Die kindische, der Knaben zog ihn an;
Doch oft ergriff's ihn plötzlich wundersam,
Und der geheimnisvollen Brust

hen" für sich hatte.
rnt ihn die Stimme
Brust; diesen Buttler
einst verraten; und
wendig, fällt er ihm
i steigert sich in
onie die Sucht, der
ube an seine Not=
Unentbehrlichkeit,
Blindheit, die auch
nicht mehr bedarf
el bemühten Sterne
t entläßt.
nd Thekla. Richtig
n beiden Liebenden
as wie Dünkel ihrer
tlichen Würde „mit
einer heiligen Wahr=
Anspruch auftritt,
gutheißen müssen,
noch zu den „edeln"
en, und daß er sich
als Täuschung, als
eise und Ohnmacht
s vor allem einen
h macht, „die Solidi=
, fehlt ihnen in der
ß weil der prächtig,
Frische eingeführte
ich in Flötentönen
ungen des Friedens
r reflektierend, ohne
o wie sich ein volles
niemals ausgedrückt
Denn das erscheint
wohl als ein Miß=
rs, während ihn der
r Zeit für „schöne
Recht dazu geführt
ch die Unbescheiden=
r Kurzsichtige seinen
t, ist noch nicht das
hl aber sein endlicher
ert, wie er ihn faßt
wie er mit dem Leben
auten Pappenheimer
en ihn anstößig und
h. Man hat in seinen
n nur *eitel Dunst und
wollen, als Oberst*

und als Mensch erscheint er in gleich übelm Lichte.

„Ihr habt gewählt zu eigenem
Verderben,"

sagt Max, als die Pappenheimer ihn fortführen wollen. Aber die Pappenheimer hatten gar nicht daran gedacht, zu wählen. Sie werden nutzlos und ruhmlos an die Schlachtbank geliefert „um Maxens privates Liebesinteresse", aus einer kindisch erscheinenden Laune eines Kopflosen. Das Regiment hätte sich schön angeführt, diesen pflichtvergessenen Obersten nach der Lützener Schlacht sich zum Führer auszubitten. Zu seiner Pflicht hätten die Pappenheimer ihn abrufen wollen; Thekla selbst habe ihn dazu gehen heißen; warum thäte er es nicht? Dadurch gerate auch sie am Ende in eine schiefe Stellung. Ihre Totenklage:

„Sein Geist ist's, der mich ruft.
Es ist die Schar
Der Treuen, die sich rächend ihm
geopfert" ꝛc.

sei nichts als eine Fälschung des Sachverhalts. Vor solchem Lügenzwang, der Aermsten aufgenötigt durch die That des Geliebten, müsse ein gesundes Herz starr und kalt werden.

489. Die Tragik in Max. Ein Richterspruch von unerbittlicher Strenge. Und doch, sollte Schillers gewiß nicht ungesundes Herz so ganz des richtigen Empfindens bar gewesen sein, als er in Max die Todessehnsucht übermächtig werden ließ? Kann man sich diesen vorstellen, wie er pflichtgetreu, d. h. kaltblütig und gefaßt davon zieht, um mit gesegnetem Appetit und glücklicher Beförderung bei nächster Gelegenheit zum General aufzurücken? Für ihn ist doch auf Erden *kein* Platz mehr, nachdem die Würfel *gefallen* sind, und daß Thekla

keinen andern Wunsch hat, als ihm zu folgen, ist mindestens natürlich. Ist Wallenstein dem Schwärmer verleidet und unmöglich durch den Verrat am Kaiser, so ist es der Kaiser ohne Wallenstein ihm doch noch viel mehr. Diesem seines angebeteten Feldherrn und Lehrers selbstgeschmiedete Waffen auszuliefern, wie die andern thun, ist ihm nicht bloß trivial, sondern eine Verleugnung seiner selbst.

„In mir ist's Nacht, ich weiß das Rechte nicht zu wählen.
O wohl, wohl hast du wahr geredet, Vater, . ."

diese Verse sollten den Ausschlag geben, denn wer will es bestreiten, daß nur Stumpfere und Minderwertige als Max hier schneller mit einem Entschluß zur Hand gewesen sein würden? Es giebt gar keinen tragischeren Konflikt, als wenn auch dem besten und klügsten vaters erworbenes Geld in die Wagschale werfen sollte, um dessen Bankerott und damit den seiner Braut zu beschleunigen, würden wir es dem nicht verzeihen, wenn er sich aufbäumte? Da kann die Braut nachher so edel sich äußern wie sie will; an der Schwere, an der Möglichkeit des Entschlusses ändert das nichts. Doch wie die Helden nicht die natürlichsten sind, die uns fortwährend ihr tiefes Bedauern verraten, den Heldentod nur einmal sterben zu können, so sind umgekehrt jene Heroen der Pflichterfüllung in Gefahr, der Don Quixoterie zu verfallen, wenn nicht gar der simpeln Spießbürgerlichkeit täuschend ähnlich zu werden, die sich so schnell entschließt, weil ihre Seelenkämpfe doch nur ein Spiel mit Bleisoldaten, wirkliche ethische Verlegenheiten niemals für sie vorhanden sind.

491. **Die Katastrophe.** Und so

nicht minder eine technische als für seinen Max eine ethische Verlegenheit gewesen, sich mit den Pappenheimern abzufinden. Irgendwo mußten die Kürassiere doch bleiben und es läßt sich sehr wohl denken, daß Schiller jene Schwierigkeit auf geschicktere Art gelöst haben würde, wenn ihm Werders Kritik bereits zur Seite gestanden hätte. Daß Max zu Grunde gehen mußte, war dem Dichter sonnenklar; aber daß wir aus seinem Ende den Eindruck des Erfolg- und Nutzlosen, des Unzweckmäßigen gewinnen, war keineswegs notwendig. Der richtige Max würde der Welt vielleicht gezeigt haben, was für ein tüchtiger Kriegsmann er sei. Er würde die Schweden aus ihrem Lager herauszulocken gewußt und doppelt soviele von ihnen niedergemacht haben, als von den Pappenheimern fielen. Er hätte das thun können in seiner dreifachen Eigenschaft: als kaiserlicher Offizier, katholischer Edelmann und deutscher Patriot. Es würde ihm auch nicht schwer gefallen sein, diesen Schritt mit den Worten zu motivieren: „Giebt es keinen Ausweg mehr für mich und müssen diese Spatzenköpfe durchaus mir folgen, so will ich wenigstens einmal noch meine Pranken in das Fleisch des Landesfeindes schlagen, so tief ich kann.“ Dann würde seine That wie ein scheidender Sonnenstrahl einen Torso, die letzten Lebensstunden Wallensteins beglänzt haben, und der Geächtete hätte noch einmal mit Stolz ausrufen dürfen: „Da kenn ich meine Pappenheimer.“ Die Achtung der Schweden vor dem Gefallenen hätte darum durchaus nicht geringer zu sein, die Thränen seiner Bahre noch immer nicht zu sehen brauchen. Statt dessen muß sich Thekla vorwerfen lassen, daß ihre Abschiedsworte nichts sind, als eine „Selbstpersiflage“.

493. Schillers Lieblingsgest[...] ten. Es ist eine hohe Autorit[...] die sich dermaßen äußert. Viellei[...] dürfen wir uns ihr gegenüber [...] so dankbarer erinnern, daß gera[...] die Figuren von Max und The[...] es waren, die den Dichter bei sein[...] Arbeit festhielten, ihm die [...] gaben, auszudauern, bis der an [...] so spröde Stoff zum vollende[...] Kunstwerk geläutert und bezwung[...] war.

* * *

Heinrich v. Kleist:

„Die Hermannschlacht.“

494. Der Dichter. Nahe d[...] Ufer des schönen Wannsee u[...] manchem andächtigen Berliner Wa[...] fahrer wohlbekannt, liegt der Gr[...] hügel eines der allerunglücklichs[...] Menschen, Heinrichs v. Kleist. [...] Jüngling gefoltert von der Ahnu[...] seines Genius, aus einem Be[...] in den andern fliehend, alles mi[...] liche mit Feuer ergreifend und [...] Enttäuschung wegwerfend, sein[...] Nächsten bald ein Rätsel und b[...] ein Gegenstand engherziger V[...] würfe, so fuhr er rastlos durch [...] Welt. Wieland und die König[...] Luise gehörten zu den wenigen, [...] ihn begriffen; seine Zeit verkann[...] ihn. Er war — der Anlage n[...] — das größte dramatische Gen[...] das die Deutschen hervorgebra[...] haben; doch blieb es ihm nicht v[...] gönnt, seine Kräfte voll zu e[...] falten; ja er sah nie ein Stück v[...] sich aufführen. In Weimar tei[...] sein großer Nebenbuhler den „Ze[...] brochenen Krug“ in drei Akte [...] und bestattete kunstgerecht die al[...] gewonnenen Scherben; das „Kät[...] chen von Heilbronn“ wurde flücht[...] im „Theater an der Wien“ versuch[...] das war alles, was Kleist an dr[...] matischen Erfolgen erlebte, bis [...]

stillbarer Ehrgeiz und materielle Not ihn aufrieben.

Aber seine Dichtungen sind auf uns gekommen als Zeugnisse dafür, was er uns hätte sein können, „wär er hinauf gelangt". Wenn man bedenkt, daß ein noch nicht Dreißigjähriger, den ein tückisches Verhängnis von jeder Berührung mit dem praktischen Bühnenleben abschloß, eine Komödie von so gedrungenem lückenlosem Aufbau und scharfer Charakteristik wie den „Zerbrochenen Krug" zu schaffen vermochte, — die Idee von einem sublimen Humor überwältigend lustig ersonnen und von einer unfehlbaren Künstlerhand durchgeführt, — so werden wir das bekannte Wort unterschreiben, daß Kleist, nach Goethes Kranz die Hand ausstreckend, den von Schiller ergriff.

495. Kleist und Schiller. Das man die Nachwirkungen der französischen Revolution gerade in den Mittelklassen, wegen der Zerstörung feudaler Ordnung und der größeren Ellbogenfreiheit für den Bürgerstand, als einen Segen jauchzend begrüßt. Ganz anders stellte das Jahr 1808 seinen Dichter. Ihm brannte schon des Vaterlandes Schmach im Nacken und er sang:

> „Wer in unzählbaren Wunden
> Jener Fremden Hohn empfunden,
> Brüder, wer ein deutscher Mann,
> Schließe diesem Kampf sich an!"

496. Der Poet als Agitator. Es war eine ganz neue Weise. Noch hatte Papa Körner eben erst verlangt, daß die Poesie die Wirklichkeit meiden solle, weil man sich gerade aus drückenden Verhältnissen ins abgelegene Reich der Phantasie flüchten möchte; noch hatte Adam Müller eben erst das große Wort

; üben und praktische Arbeit
1 zu lernen.

Hermann als Held. Das
nteste an Kleists Versuch
Erschaffung eines National=
so, wie Deutschland ihn
brauchte. Man wird an
ellis „Principe“ erinnert,
kein Fürstenidealbild liefern
ondern nur einen solchen
wie das damalige Italien
ür den praktischen Zweck
reiung von der Fremdherr=
benötigte. Friedrich der
hat die Absicht des großen
rs mißverstanden, als er sei=
timachiavelli“ schrieb, übri=
) in seinen politischen Hand=
viel mehr nach dem Original
h der eignen Niederschrift
. Statt diese beiden Rich=
die ideale und die praktische
nen, hat Kleist sie behufs
ziehung seines Volkes zu
l=politischer Reife, zu ver=
und zu versöhnen gewußt.
ißerste Radikalismus einer
che, wie sie sich in der sizi=
n Vesper austobte, verbin=
in Hermann mit der
Gläubigkeit eines Natur=
das nur im furchtbarsten
der Not und Vergewaltigung
en böseſten Feind sich ge=
ı sieht, dessen eigene Künste
iden. Darum hat Hermann,
ze, von Anbeginn das Miß=
ll der deutschen Frauen er=
vom Schicksal dazu bestimmt
zeitlebens „höhere Töchter“
en, und nun an jede Art
ännlichkeit nur den einen
des Max aus Schillers
stein“, und zwar in dessen
ächsten Momenten, als ab=
Wertmesser anlegen. Ihnen
ur ein Hermann gefallen
der albern wie der tapfere
ach Aeußerung der hoch=
-ben in ein kopfloses

Unternehmen, einen ganz unrühm=
lichen Untergang hineingerannt wäre.
Mindestens hätte Hermann durch
die Gewalt seiner Leidenschaft alles
fortreißen müssen. Nichts von dem
thut er bei Kleist. In weisester
Mäßigung macht der Dichter gerade
den Helden zunächst zum Retar=
dierenden; er erinnert uns an ge=
wisse preußische Infanterieführer
des letzten Krieges, die angesichts
einer heranbrausenden Reiterattacke
auf das Kommando: „Legt an!“
das Kommando: „Setzt ab!“ folgen
ließen, nur um ihre Leute in der
Hand zu behalten, sie an Kalt=
blütigkeit zu gewöhnen und dann
aus größerer Nähe das desto wirk=
samere Kommando „Feuer“ geben
zu können. Kein feinerer Zug ward
je von Dichtern ersonnen als im
ersten Akt, wenn die untereinander
schon hadernden deutschen Fürsten
in Hermann dringen, sich toll=
kühn vorzuwagen, dessen gleich=
mütiges:

„Ja, Freund! davon kann kaum die
Red noch sein. —
Nach allem, was geschehen, find ich,
Läuft nun mein Vorteil ziemlich
mit des Varus,
Und wenn er noch darauf besteht,
So nehm ich ihn in meine Gren=
zen auf.“

Im Herzen kochende Wut, bändigt
er seine Leidenschaft zur Klugheit,
bleibt Herr der Situation, täuscht
wie ein Fuchs, um den gierigen
Bären sich auf die Deichsel hinauf=
lecken zu lassen, und nur einmal
giebt er, gereizt, seinen Gefühlen
Luft:

„. . . Welch ein wahnsinn'ger
Thor
Müßt ich doch sein, wollt ich mir
und der Heeresschar,
Die ich ins Feld des Todes führ,
erlauben,

Das Auge von der finstern Wahrheit ab
Buntfarb'gen Siegesbildern zuzuwenden! . ."

Es ist das prophetische Vorwort Kleists an den unnützen, schädlichen, im nächsten Jahr ausgeführten Zug des Majors v. Schill von Berlin nach Stralsund. Im übrigen darf man Hermanns Beteuerungen:

„ . . . Meine ganze Sorge soll
Nur sein, wie ich nach meinen Zwecken
Geschlagen werd . ."

nicht buchstäblich nehmen. Es ist etwas dem Verzweiflungskampf der Buren Aehnliches, was er plant. Schritt vor Schritt will er das Land seiner Väter verlieren, über jeden Waldstrom im voraus sich goldne Brücken bauen, in jeder Mordschlacht an die Rückzugslinie

kann dieser Deutsche sein, wenn ihn das Schicksal zur schrecklichsten Wahl stellt! Wie fühlen wir uns in jene Zeit zurück versetzt, als deutsche Männer Verschwörer werden mußten, heucheln und lügen, dem Vaterlande zulieb, als sie auf dunkeln Wegen sich nächtlings Botschaft zutrugen und die Franzosen über die Zahl der Wehrhaften im Lande geschickt zu täuschen lernten, bis endlich der alte französische Gesandte am preußischen Hof noch in der zwölften Stunde nach Paris berichtete: Alles sei ruhig; niemand denke an Empörung. Kleist hat jenes unvergeßliche Frühjahr nicht mit erleben dürfen, er schrieb sein Stück schon 1808. Wie kommt es doch, daß Zug für Zug aus dem Befreiungskrieg vorweggenommen scheint? Wie kommt es, daß jener Ventidius Carbo am Vorabend seines Todestages dem Varus rühmt:

Schlußbild Hermann nach ds Verzicht, von den Fürsten n Schild gehoben wird, als Deutschlands? Wer dächte nicht an die alte dämonische : Uneinigkeit, wenn kaum gewonnener Befreiung auch dige Bruderzwist, der „Par-smus“ sofort wieder auf-? Das historische Ende ms entspricht ja dieser dich-n Erfindung. Dennoch hat esende oder Schauende die Ueberzeugung: Wenn ein er wie Hermann überhaupt und dazu fähig ist, im des Allgemeinwohles sein rament derartig zu beherr- den schwersten Sieg, den der sich selbst, zu erringen, vor einem Rival die stolzen beugt, ihm seine Söhne als schickt, ja sogar, das Hehre chste vor Augen, sein Ehe-n die Schanze schlägt, um politischen Vorteiles willen, s diese Ueberlegenheit in einem „revenant“ früher dter zum Siege führen, sei Freiherrn v. Stein, sei es v. Bismarck.

. **Thus'chen.** Mit der zwei-uptperson, Thusnelda, hat ber noch seine ganz besondern en gehabt. Das breit aus-e Spiel zwischen ihr und n bringt viel Farbenglanz, arme Poesie in das Stück und wenn von Brahm richtig : wurde, wie dürftig die ng sein würde, wenn man ese Partien hinwegdenkt, so nan ebensogut sagen: Wie ar die Kleistische Kunst, durch elung der vorhandenen Züge ie Zuthat den Eindruck dra-en Reichtums zu erwecken. lda, während ihr Gatte den feind bezwingt, hat im eige-er eine Teutoburger Schlacht zu schlagen. Denn das nationale Empfinden der deutschen Frau war früher, aus historischen Gründen versteht sich, ein wunder Punkt, und auch Kleist hatte in einem bekannten Brief Beschwerde zu führen über die „Weiberchen“, die sich durch die glatten Manieren des Erbfeindes fangen ließen. So läßt er den jungen römischen Gleißner Ventidius Carbo Thusnelden eine Locke abgewinnen, für die Kaiserin als Probe von der bald zu erwartenden kompletten Perücke. Thusnelda, geschmeichelt, nimmt die Huldigungen dieses Hoflieferanten ernst und bittet in der Schicksalstunde den Gatten innig um das Leben dieses Einen. Er kann es ihr nicht ersparen, die schwere Schule peinlicher Ernüchterung durchzumachen. Sie merkt zu spät, daß sie, um einen treffenden Ausdruck aus dem „Kätchen von Heilbronn“ anzuwenden, „ihr Gefühl in eine Pfütze geworfen“ habe. Ihr Frauenstolz ist so tief gedemütigt und ihre Natur so kraftvoll, daß sie erbarmungslos auf Rache sinnt. Der Dichter läßt sie handeln, wie zwar 1813 kaum Eine Deutsche unter ähnlichen Umständen würde gehandelt haben, wie er aber wohl wünschte, daß sie zu handeln fähig gewesen wären, und zugleich so, wie es bei einer urwüchsigen Barbarin [in der Stunde des Zornes natürlich: sie liefert den Ventidius einer hungrigen Bärin zur Umarmung aus. Hiermit ist der Thusnelda Entwickelung beendet: der Dichter gönnt ihr im Verlauf des Dramas noch ganze sieben Worte.

500. **Abgelehnt.** „Die Hermannschlacht“ ist dasjenige Kleistische Drama, dem auch der Uebelwollende noch nicht im stande gewesen ist, jene „Krankhaftigkeit“ nachzusagen, die eine Zeit lang bei der deutschen Kleistkritik eine Art

von fixer Idee zu werden schien. Gerade die Führung der Thusnelda beweist es, daß, wenn überhaupt ein Vorwurf, so viel eher der einer allzu brutalen Gesundheit gegen unser Stück zu erheben wäre; indessen hat's von jeher auch Stimmen gegeben, die es nicht anders zu nennen wußten als „groß und schön wie die Natur selbst". So beschaffen schickte Kleist am 1. Januar 1809 seine Dichtung an den österreichischen Patrioten H. J. v. Collin, der zum Burgtheater in guten Beziehungen stand. Er trug sich mit der sichern Hoffnung, dort zu Worte zu kommen; um so bitterer empfand er die Enttäuschung der Ablehnung. Nicht einmal der Druck des Dramas schien möglich; das Manuskript lief heimlich, in wenigen Abschriften, in Dresden um. Das Motto, das kein Empfindender ohne Schmerz lesen kann, ist damals dem Werk um seiner poetischen Pracht willen in der Laune des Siegers zu genießen. Gerade hier freilich schein ein Irrtum vorzuliegen, in der Hoffnungen des Dichters, seiner tragischen Verkennung der Zeitumstände nicht minder wie in der nachträglichen Kritik seines Werkes. Denn wenn je ein Geschlecht ungeeignet war, die Verheißung, die in der „Hermannschlacht" liegt, mit willigem Ohr aufzunehmen, so war es das preußische von 1808, ein Jahr nach dem Frieden von Tilsit. Der Staat Friedrichs des Großen lag in Trümmern, und so mächtig der Reiz, den die Schlacht von Jena gesetzt hatte, in diesen zähen norddeutschen Naturen auch anschwoll, so kampfesmutig und todesbereit alle edleren Preußen waren, so wenige wagten es, auch wirklich schon zu hoffen. In diesen Tagen würde es jedem gesund Empfinden-

würde die Katastrophe des Dichters eher beschleunigt haben. An eine „ungeheuere" Wirkung war gar nicht zu denken. Gerade die patriotischen Zuschauer würden sich beschämt und mißbilligend davon geschlichen haben, geleitet von jener Keuschheit des Mutes, die Kleist an seinem Hermann, der lieber die „finstere Wahrheit", als „buntfarbige Siegesbilder" anschauen wollte, so wohl verstand, die den Deutschen, früher, im Siegeslauf nicht verließ, wieviel weniger in seinem Fall. Güßfeldt, in seinen Erinnerungen an den Prinzen Friedrich Karl, erzählt, wie der Feldherr im letzten Kriege vor einer Schlacht durch ein Biwak geritten sei, wie die Soldaten sich an den Weg gedrängt und ihm zugejubelt hätten. Der Prinz hielt, rief in barschem Ton: „Schreit Hurrah, wenn wir gesiegt haben!" — und ritt weiter. Die Stimmung für die „Hermannschlacht" begann daher nicht früher als mit dem „Aufruf an mein Volk", — wenn niemand mehr ins Theater ging. Sie schlug in hellen Flammen auf nach dem Krieg von 1870/71; als das Bewußtsein gethaner Pflicht es dem Deutschen erlaubte, sich auf Kosten eines übermütigen, aber geschlagenen Feindes gütlich zu thun. Damals errang das Berliner „Nationaltheater" zum erstenmal in deutschen Landen mit der „Hermannschlacht" einen rauschenden Erfolg. Deshalb ist es aber auch falsch, behaupten zu wollen, daß nur zertretene und gedemütigte Völker ein solches Stück „unmittelbar" verstehen könnten; ganz im Gegenteil — bis in die feinsten Nerven mit Entzücken genießen und nacherleben kann ein solches Stück nur eine gefestigte Nation, voller Selbstachtung, im Gefühl ihrer Kraft.

502. Aufführungen. *Dem Na*tionaltheater folgten die Meininger, ihnen Herbst 1888 das Deutsche Theater zu Berlin, dieses endlich im Besitz eines jugendlichen Helden (Pittschau), der in seiner riesigen Gestalt, in seinem schmetternden Organ, in seiner täppisch-humoristischen Grazie, in seinem ganzen blonden-blauäugigen Wesen für die Rolle des Hermann wie geboren schien und in Maria Ortwin eine ebenso schöne und hochgewachsene, als kongeniale Partnerin fand. Niemand, der jene Vorstellungen miterlebte, wird sie vergessen, jedem mußte das Herz aufgehen beim Blick in die altdeutsche Welt. Wenn die rheinischen Fürsten zum erstenmal auftraten, prächtige, poetische Gestalten, — wie ihnen die mächtigen Geierflügel vom Helm aufragten, — wo war es doch, daß man sie zum letztenmal gesehen hatte? War es nicht, als französische Berichterstatter vom Leichenbegängnis Kaiser Wilhelms staunend nach Hause schrieben von „diesen Menschen mit den ungeheuren Leibern", die in Reih und Glied durch unsre Straßen ritten, mit wunderbaren Adlern auf den Häuptern, „qui ont l'air de s'envoler?" Es sind dieselben, die schon die Teutoburg umflatterten; wie wenig hat sich unser Volk doch verändert; wie reden überall, wenn man sie nur hören will, die Zungen einer jetzt zweitausendjährigen Vergangenheit! Und dann wieder die Scene, wo das Heldenpaar vor seiner Burg im Schatten alter Linden und Eichen hingestreckt, gleich einem Paar tändelnder junger Newfoundländer, mit drolliger Anmut sich neckt, — wo Hermann, der schon in Rom war, seinem Naturkinde die Perücken der römischen Damen schildert und die tiefe Verachtung ahnen läßt, [...] der der Römer die Germanen glei[ch] andern Pelztieren hält, bis Th[...]

chen gegen die Römerinnen, die lieber goldblonde als schwarze Flechten hätten, trotzig ausbricht:

„Wenn sie mit hübschen nicht begabt,
So mögen sie mit schmutz'gen sich behelfen!"

Hermann aber, nachdem er ihr immer noch mehr zugesetzt hat, lachend ruft:

„Nun wird ihr bang um ihre Zähn' und Haare!"

— welch ein untäuschbarer, weltüberwindender Humor spielt in dieser anscheinend so schelmischen, im Grunde so tiefsinnigen Laune, in dem Versuch, einer Deutschen auf Umwegen so etwas wie Rassegefühl und Patriotismus einzuflößen!

503. Vornehme Charakteristik. Und doch hat das Werk der poetischen Schönheiten so viel, daß man sich hüten muß, sie unter der verglichen mit der knirschenden, wühlenden, vaterländischen Leidenschaft, die in der „Hermannschlacht" endlich einer wilden Flamme gleich emporschlägt, all die lieben Nippsachen aus Theodor Körners „Leyer und Schwert". Hoffen wir, daß wenigstens die spätere Nachwelt ihrem — der Natur nach — größten Dramatiker erkenntlich werden lerne. Noch im heiligen Frühling von 1813 schien niemand eine Ahnung zu haben, daß das mächtigste poetische Wort für jene Zeit der Erhebung von einem Dahingegangenen längst gesprochen worden war. Eine schwere Ehrenschuld hat unsere Nation ihrem kraftvollsten und feurigsten patriotischen Sänger abzutragen; sie wird sich selber nützen, wenn sie sich angewöhnt, für ihre höchsten Festtage die Aufführung der „Hermannschlacht" in Andacht und mit auserlesenen, lang vorbereiteten Kräften



Bogumil Dawiſon
1818—1872
Nach einer Photographie, 1861.



Bogumil Dawiſon
als Richard III.

Devrient
—1877
quis Posa
von A. Fleischman…



Carl Mittell
1824—1889
als Ferenz in „Ein Küchenroman“.

ich von seiner Nation abgelehnt zu wissen, nicht noch einmal verschmerzen zu können, und all seine Kräfte für die gute Sache von neuem mobil machend, fand er ein ganz anderes Preußen wieder, als dem er vor zwei Jahren den Rücken gewendet hatte. Die große Reform des Stein-Hardenbergschen Emanzipationsedikts: die Freigabe bürgerlicher Gewerbe an den Adel, die Freigabe der Veräußerung von Rittergutsbesitz an Bürgerliche, die Befreiung der Hörigen aus der Leibeigenschaft, der zu so schönem Gelingen bestimmte Plan, durch geistige Güter zu ersetzen, was an materiellen verloren worden war, die Vorbereitung der Berliner Universität, die Gründung der soldatischen Disziplin auf größerer Selbstachtung des Einzelnen statt auf dem Korporalstock, die mit der „Rückenfreiheit" zugleich begonnene Einführung der allgemeinen Wehrpflicht unter Hinzuziehung des gesamten Bürgerstandes für die Offizierstellen, — das alles hatte den Gemütern einen Anstoß sondergleichen gegeben; überall war Trieb und Ernst.

506. Der „Tugendbund". In der „Hermannschlacht", in der Aufwallung seiner das Ziel überschießenden patriotischen Leidenschaft hatte der Dichter gewisse Wichtigthuer ausgehöhnt:

„Die Schwätzer, die! .. Laß sie
zu Hause gehn!
Die schreiben, Deutschland zu befreien,
Mit Chiffern, schicken mit Gefahr
des Lebens
Einander Boten, die die Römer
hängen,
Versammeln sich um Zwielicht, —
essen, trinken,
Und schlafen, kommt die Nacht,
bei ihren *Frauen* .."

Jetzt sah er, wie neben jenem mehr theatralischen ein viel wirksamerer Geheimbund alle Tüchtigen des Landes umfaßte, daß dieses Preußen immer noch jeder Anstrengung wert war, und seinen Ruhm zu singen, schien ihm ein schöner, heiliger Beruf. Hatte es nicht glücken sollen, war es gar unmöglich gewesen, die ganze Nation zu einem maßlos wilden und grimmigen Verzweiflungskampf zu entflammen, nachdem er ihr in Hermann ein Vorbild höchster politischer Klugheit aufgestellt und jedermann mit dieser Klugheit zu sättigen versucht hatte, — vielleicht brauchte man die Leyer nur ein weniges milder zu stimmen, um alle Gemüter desto gewisser zu erschüttern. Dieser Absicht verdankt der „Prinz von Homburg" sein Entstehen.

507. Der Konflikt. Schon in seinen Potsdamer Leutnantstagen hatte Kleist in einem bekannten Brief an seinen treuen Frankfurter Lehrer geklagt, daß es ihm oft allzu schwer geworden sei, zu entscheiden, ob er als Mensch oder als Offizier handeln solle und daß dieser Zwiespalt ihn unaufhörlich gemartert habe. Es ist der Zwiespalt, den auch Hans Rudorff des „Rosenmontags" empfindet, der Zwiespalt, an dem schon unzählige junge Offiziere zu Grunde gingen und den Heinrich v. Kleist noch wenige Jahre zuvor im Sinne des Ichs mit leidenschaftlicher Bejahung eines unbeschränkten Subjektivismus entschieden haben würde. Inzwischen mag er dem Problem des „Kampfes mit dem Drachen" und dem Konflikt zwischen Neigung und Amt, der einen Max Piccolomini in den Tod führte, weiter nachgesonnen, die eigenen harten Schulen, die er durchlief, mögen ihn reifer, einsichtiger *und* gerechter gemacht haben. So *gönnt* er beiden, den Forderungen der eigenen Brust wie der Allge-



meinheit, diesmal ihr Recht, und indem er einen stürmischen, hochbegabten, noch unbändigen Jüngling einem großen Hohenzollern und ersten Diener seines Staates gegenüberstellt, läßt er jenen zu einem tieferen Sinn für die Pflicht sich in schwerer Gewissensnot entwickeln, während er diesen zu einem schönen Nachgeben an menschliches Fühlen, zu wahrhaft großer Herrschermilde zu bewegen weiß.

508. **Den Stoff** entnahm der Dichter einer alten, am Ort haftenden Sage, die Friedrich der Große, das Fehrbelliner Schlachtfeld besuchend, sich erzählen ließ und seinen Brandenburgischen Denkwürdigkeiten einverleibte. Dort fand Kleist dem Großen Kurfürsten folgende, gegen seinen zu früh losschlagenden Feldherrn gerichtete klingende Sentenz in den Mund gelegt: „Nach der Strenge der Kriegsgesetze hättet

Feuerkopf hätte so wohl niema[illegible] geträumt? Der Earl of Beacon[illegible] field nennt einmal den schönst[illegible] Augenblick im Leben des Manne[illegible] wenn er die angebetete Frau darüb[illegible] betrifft, wie sie die Rede nachlie[illegible] die er tags vorher im Parlamen[illegible] hielt. Kleist, einer solchen Pr[illegible] fremd, läßt den Prinzen die Stuf[illegible] hinansteigen, während auf schi[illegible] mernder Höhe die Gewährung [illegible] der holdesten Gestalt, den Lorbe[illegible] kranz in Händen, ihn erwartet. [illegible] tönen harte Worte des Versager[illegible] Wie ein Berg, der nur für ein[illegible] Augenblick seine Pracht geöff[illegible] hatte und von dem wir die zwinge[illegible] de Zauberformel noch nicht wiss[illegible] schließt sich die selige Pforte, d[illegible] Licht verschwindet, und dem e[illegible] täuschten Ohr hallt es noch lan[illegible] nach:

„Im Traum erringt man sol[illegible]

:gegangen. Alles erscheint leich-
wie von irdischer Schwere be-
:, nur daß, während wir in einer
len Welt zu leben glauben, eine
blässige Detailmalerei uns das
ihl der Wirklichkeit erhält: in
frühe Parole, während im selben
m von den hohen Herrschaften
Morgenschokolade genommen
), dröhnt schon von fern der
onendonner der Vorhut; an der
n Locke des alten Kottwitz, die
Kurfürst erwähnt, formt sich
das ganze Antlitz des Mannes.

11. **Höhepunkt.** Im raschen
stieg führt der Dichter seinen
)en empor. Die Schlacht ist
)lagen und — trotz der miß-
eten Order — gewonnen. Die
he Nachricht von des Kurfürsten
e hebt den Sieger jetzt auch
Schützer der Kurfürstin und
aliens empor. Auf seinen Schul-
scheint alles zu ruhen, und des
)ens seiner Angebeteten sicher
er sich zur *ὕβρις* fortreißen,
sich den Ausruf entschlüpfen:

. . . . O Cäsar Divus!
)ie Leiter setz ich an, an deinen
Stern."

12. **Die Umkehr** folgt. Der
fürst nimmt dem Sieger den
)en ab und schickt ihn in Arrest,
Kriegsgerichtes zu warten. Kleist
der Enttäuschung des aus allen
lken Fallenden schneidende Ac-
e verliehen; aber er that mehr
das: er hat ihn mit derselben
rgie, mit der er ihn empor-
:te, auch stürzen lassen, in Ab-
ndstiefen. Es ist natürlich weit
r als die bloße „Todesfurcht",
den Aermsten zusammenbrechen
:, — diese Art Furcht hat der
:ger ja nie gekannt; — es ist
allem der Fehlschlag aller zu
gespannten Hoffnungen, *was*
es noch *nicht ganz gefestigte*
in fürchterlichem Rückschlag
niederwirft. Da tritt die schauer-
liche Wirkung des frisch ausgehobe-
nen Grabes, das „morgen sein Ge-
bein empfangen soll", auf die Sinne
eines Phantasiebegabten in grauen-
hafter, erbarmungsloser Realität
hinzu, und die tiefste menschliche
Erniedrigung ist fertig.

513. **Absturz.** Wir müssen die
Großartigkeit dieses künstlerischen
Kontrastes zwischen Siegesjubel
und sterblicher Nichtigkeit bewun-
dern; in der gesamten Weltlitteratur
hat Kleist, was strenge Logik der
Einbildungskraft anlangt, vielleicht
nur Einen Rivalen gehabt: Jona-
than Swift, als er die Verhältnisse
des Zwerg- und des Riesenlandes
ausmaß. Diese Logik läuft atemlos
ans Ende der Dinge und ist außer
stande, weder uns noch ihren Ge-
schöpfen etwas zu erlassen. Aber
so sehr wir sie bewundern: den
Erfolg des Stückes hat sie geknickt.
Den Zeitgenossen hat der Prinz
von Homburg um dieses einen
Zuges willen, wenn er leben und
„nichts als leben" möchte, so sehr
mißfallen, daß sie für alle andern
Schönheiten der Dichtung kein Auge
mehr hatten, weder für die gesättigte
Charakteristik des Kurfürsten noch
des märkischen Reiterobersten Hans
v. Kottwitz, nicht für die Entwicke-
lung Nataliens und die zarte Füh-
rung der beiden Liebenden, noch
für die Emporrichtung des Gesunke-
nen zu fester Männlichkeit. Vom
Kurfürsten zuletzt zum Richter in
eigner Sache gemacht, will er dem
als gerecht erkannten Wahrspruch
todesmutig seinen Lauf lassen. Den-
noch verlangte die Zeit nach etwas
anderem als diesem „wächsernen
Achill". Die Kleistische Naturtreue,
die aller Konvention abhold, stets
aus dem Vollen und aus dem Neuen
schuf, zu begreifen, war man noch
nicht gerüstet; späte Enkel der Ber-
liner Kritik erst haben sie in ihre

Ehren eingesetzt. Der sieben Fuß hohe Seekönig Arinbiörn und der fromme Recke Otto von Trautwangen, makellose Helden in romantischer Beleuchtung, wie Fouqué im „Zauberring“ sie vorführte, waren nach dem Geschmack der damaligen Preußen. Die Aufführung im Palais des Fürsten Radziwill, auf die dem Dichter Hoffnung gemacht worden war, scheint niemals stattgefunden zu haben, und das Hohelied des Brandenburgertumes blieb von denen, für die recht eigentlich es gesungen ward, unvernommen.

514. Laube und Julian Schmidt. Lang hat es dann gedauert, bis (1828) die Königl. Preußische Hofbühne sich entschloß, den Versuch einer Aufführung zu wagen. Noch Heinrich Laube war der Prinz von Homburg dann „zu somnambül“.

Zerstreutheit“ als Motiv für die vom Wege der Pflicht abirrende Haltung des Ungestümen das ganze Stück in seinen Grundvesten erschüttere und den Austrag des Konfliktes schädige. Dieser alles um sich her vergessende, dem höchsten Ideal des Ehrgeizes nachjagende Gedankenflug eines Verliebten „eine bloße Zerstreutheit“!! Nataliens Handschuh, der da plötzlich vermißt wird und dessen Zwilling er in Händen hält, aus dem Traum in die Wirklichkeit hineinreichend, die magische Kette des Beweises schließend, daß Träume zur Wahrheit werden können, die selige Zuversicht, die den Erschütterten durchrieselt, ihn wie berauscht, ihn gegen den Wortlaut der trockenen Order, die verlesen wird, taub macht, bis er nur noch die eine Sentenz: „doch dann wird er Fanfare blasen lassen“

Des Dichters Ende. Sollen
sich noch darüber erstaunen,
ie herbste Enttäuschung, die
hter erlebte, auch seine letzte
ts giebt ihrer, die das heute
hm und ihn der Feigheit
gen, nur weil er nach jener
nigsten verdienten Ablehnung
ne Aufgaben mehr wußte.
Feld der Poesie hatte er
ut, auf jedem nach unsern
n Begriffen Vorzügliches,
nicht Ewiges geleistet: alles
hm vor die Füße geworfen,
als ob für einen begeistert
en der dickste Knüttel her-
t worden wäre, um ihn am
des Willigen zu zerschlagen
nem: „Total verrückt!" . .
hlt Ihnen? . . Kommen Sie
. . Hier noch ein paar Eimer
asser über den Kopf!" und
ach Verlauf einiger Zeit den
ndelten mit naivem Lächeln
gen: wie es denn käme, daß
t Feuer und Flamme sei?
war das Schicksal, das dem
, dem Setzer Heinrich von
seine Nation bereitete. Man
s endlich verstehen lernen,
r kurz vor seinem Ende den
en klagte, daß seine Phan-
ersiegt sei; wenn er, nach
Folterung ohnegleichen, den
ines freiwilligen Todes als
iterſten seines Lebens an-

* *
*

Gogol:

„Der Revisor."

Der russische Roman.
st die slavische Rasse in die
teratur eingetreten, um da-
wenigen kurzen Anläufen an
denen Punkten sofort die
g zu übernehmen. *Puschkin*
rmontoff, die viel zu früh geschiedenen, hatten eben erst in
ihren herrlichen Gedichten dem
Russenvolk die Kraft, Ausdrucks- und
Modulationsfähigkeit seiner Sprache
erwiesen, als auch schon Erzähler
auftraten, eine ganze Schar, von
so breiter Auffassung alles Volks-
tümlichen, solcher Schärfe des Blickes,
so gesättigtem Kolorit für Natur-
und Sittenschilderung, so tiefbohren-
der Seelenkunde, so schlagender
Ironie, so fesselndem Vortrag, so
gewaltigen epischen Lungen, daß
alle gleichzeitigen französischen, eng-
lischen und deutschen Erzähler zu-
sammen nicht so viel Talent in die
Wagschale werfen können wie Leo
Tolstoi und Iwan Turgenjeff allein;
und nun sind noch Gogol, Dosto-
jewski, Pisemski, Boborykin, Gont-
scharow mit z. T. weltberühmten
Romanen übrig.

517. **Im Drama** dagegen schien
der Passivität des russischen Tem-
peramentes, dem ein wehmütiger
Stimmungszauber, ein traurig lä-
chelnder Humor, ein ruhiger, resig-
nierter und doch uns das Herz
umdrehender Witz am besten lagen,
der Erfolg versagt zu sein; Pusch-
kins Versuche schienen nicht bestimmt,
die Welt zu erobern und Schule
zu machen. Da zuckt es plötzlich
auf wie ein Blitz; ein Genie be-
leuchtet das Vorhandene und siehe
da: der Beweis war erbracht, daß
auch in der Komödie die russische
Nation nicht etwa Miene machte,
die andern einzuholen, sondern mit
einem einzigen mächtigen Schritt
sofort in der ersten Reihe, wenn
nicht allen andern voran stand.

518. **Ein Tschinownik.** Es war
derselbe Gogol, ein Kleinrusse, der
die Reize seiner ukrainischen Steppe
auf Puschkins Anregung, kaum
zwanzigjährig, während er sich in
Petersburg als Schauspieler herum-
stieß, in einigen wundervollen Er-
zählungen geschildert hatte. Ein phan-

tastischer Träumer, „schuldumm" und daher anscheinend ohne Kenntnisse, unbrauchbar in eingegrenzten Berufsarten und umgetrieben von jener Unrast, die das Genie zu foltern pflegt, bevor die Reife zur ausgiebigen Produktivität und damit die Möglichkeit zur Konzentration eintrat, jener Unruhe, die den unglückseligen Kleist durch die Lande peitschte und die bis zu seiner traurigen Wolfenbütteler Gefangenschaft selbst ein Lessing nie ganz los wurde, — sie hatte auch Gogol einmal schon aufs Schiff gelockt, zu einer Reise nach Lübeck, von der er nach drei Tagen völlig enttäuscht wieder nach Petersburg zurückkehrte. In dieser Stimmung war er ganz vorübergehend auch als Tschinownik, als kleiner Beamter in einem Ministerium untergeschlüpft, um trotz des kurzen Aufenthaltes Eindrücke zu sammeln, die, so peinlich sie für

von Haus aus weiches Gemüt die Menschenliebe finden, um all die Schelme, die er vor unsern Augen tanzen macht, immer noch bemitleidenswerter als häßlich und komischer als bemitleidenswert hinzustellen. Diese wie eine Piratenbande, wie ein Schmugglernest zusammenhaltende Beamtenschaft, jeder dem andern die Leiter haltend, um ins Privatleben einbrechen, rauben und mißhandeln zu können, sie ist ja so korrumpiert nur deshalb, weil der Staat sie zu schlecht besoldet und sie mit ihrer Existenz gewissermaßen aufs Publikum abwälzt! Dieser Hospitalverwalter, der das für Arzneien und Krankenbetten ausgeworfene Geld in seine Tasche steckt, dieser Kreisrichter, auf dessen Akten seine Jagdhündin Junge wirft, dieser Postmeister, der ankommende Briefe auf Neuigkeiten und Geldeinlagen erbricht und absucht, diese

der Ordnung", jetzt sieht das Publikum einmal aus nächster Nähe, wie das angestellt wird: einen revidierenden Beamten einzuwickeln, bis er den Mund hält. Zwei männliche Klatschbasen und Neuigkeitskrämer, die köstlich gezeichneten Bobtschinski und Dobtschinski sprechen die Vermutung aus, daß im Gasthof der Gefürchtete schon seit einigen Tagen seinen Einzug gehalten habe, und nun beginnt die Hetzjagd auf diesen Reisenden, einen auf dem Trocknen sitzenden jungen Lebemann, der an der vorigen Station all sein Geld verspielt hat und jetzt ohne Vorspann zur Weiterreise, ohne Kredit und zuletzt auch ohne Kost in seiner elenden Kammer darauf wartet, nächstens als Zechpreller hinausgeworfen zu werden. Die Honoratioren der Stadt erscheinen, ihn als Revisor zu begrüßen; er hat Humor und Gewitztheit genug, diese Beförderung anzunehmen, und die Situation für eine der köstlichsten Komödien ist gegeben.

521. Handlung. Jetzt läßt Gogol seiner Laune die Zügel schießen. Wie der junge Schwindler Chlestakoff sich in seine Rolle hineinlebt, prahlt, lügt, begönnert und huldvoll ein Päckchen Rubelscheine nach dem andern einstreicht, wie er Frau und Tochter des Gouverneurs zugleich kirre macht, um schließlich auf den Wink seines bauernschlauen Dieners Ossip rechtzeitig zu verduften, — dies muß man in seiner überwältigenden und sich steigenden Komik erleben; schildern läßt es sich nicht.

522. Wie die russische Zensur von 1840 diese Komödie jemals genehmigen konnte, erscheint in der That ein Rätsel, denn sie wird nicht anders gewesen sein, als die russische Zensur immer war und die gewisser westeuropäischer Kulturländer *heute* noch ist: daß *sie wohl Zweideutig*keiten und ungesund auf die Pha tasie ehrbarer Frauen und ha wüchsiger Jungen wirkende Zot durchschlüpfen ließ, dagegen ganze Strenge des Gesetzes aufb sobald eine Satire die zeitig Besitz befindlichen, feist und a maßend gewordenen Mächte genier wollte. Die hielten ja noch über zusammen wie in der muffig Atmosphäre nordischer Küstenstä die Geistlichkeit, die reichen Fab kanten, die Bankleute und Besit von Lokalblättern, gegen die Gesellschaftsdichter Ibsen jenen Fe zug einleitete, der ihm sein Heima recht kosten sollte. Nur das russis Publikum, der leidende Teil, jauch vor dem „Revisor"; die Beamt schaft aber richtete sich zischend u giftig auf gleich einer Schlange.

523. Die Entscheidung d Zaren. Man wurde beim Kai vorstellig und dieser, Nikolaus der Despot, doch persönlich ein a rechter und mutiger Gentlem hatte nicht bloß Humor genug, Spaß zu verstehen, nein: er ordn an, daß dieses Stück in allen Th tern seines Landes gespielt werd sollte! Er hatte durch sein Rußla hin schon viele, noch heute sein Namen tragende Kunststraßen a gelegt: dies wurde die größte u verdienstlichste. Eine kalte a rüttelnde Dusche ergoß sich ü die faule, selbstgefällige, in ro Anmaßung und frecher Verdorb heit hinlebende russische Bü kratie. Der „Revisor" hat seit Aristophanes Tagen in der We litteratur nur zwei Seitenstüc den „Tartuffe" des Molière u „Die Hochzeit des Figaro" von Bea marchais. Dort hatte Ludwig XI wenn auch nach langem Zauder einen erstaunlichen Machtspruch Gunsten der Aufführung getha *hier war* es eine verlotterte Ari *kratie,* die gegen den Willen

wigs XVI, auf ihren „Freimut“ eitel, es durchsetzte, ihre Maulschellen öffentlich und schallend zu empfangen. Beide Stücke sind heute für Nichtfranzosen verblaßt, während es mit dem „Revisor“ umgekehrt zu gehen scheint: er ist in Rußland frisch wie am ersten Tage, in Deutschland aber beginnt er erst recht zu wachsen.

524. Lokalfarbe und Technik. Dies ist vor allem eine Folge des reichen Kolorits. Es dürfte noch niemals vor Gogol eine Komödie verfaßt worden sein, in der das „milieu“ in so satten, fast überreichen Farben gemalt gewesen wäre. Diese Farben, das fühlt man, müssen dauern; sie sind echt wie auf gewissen alten Bildern, die noch heut in frischem Glanz uns anstrahlen, während so viel moderne Gemälde rissig werden, verschwimmen und verdämmern bis zu nichtssagender Unkenntlichkeit. „Minna von Barn-

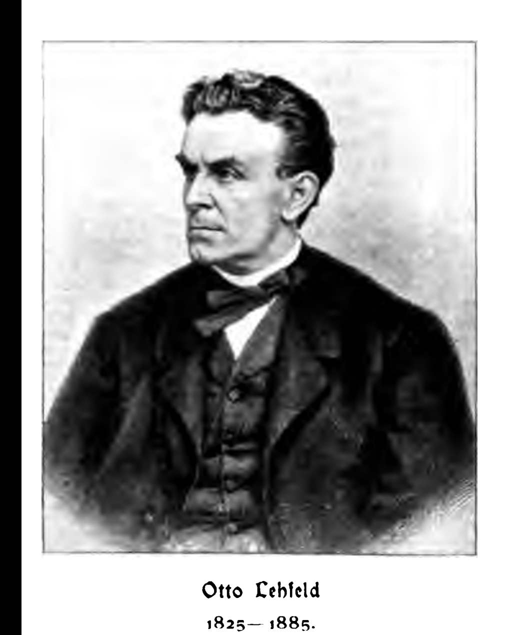
wie z. B.: „Du stiehlst zuviel für Deine Stellung“ kursieren heut als russische Sprichwörter.

525. Der letzte Akt. Das gegenseitige Verlesen der satirischen Zeichnungen, die Chlestakoff in einem Brief niederlegte, den der Postmeister natürlich erbrach, ist eine Anlehnung an Molières „Misanthrope“, wie später auch unser Gutzkow für sein „Urbild des Tartuffe“ diesen sehr wirksamen komischen Zug benutzt hat. Dagegen ist die zum Schluß platzende Bombe, die Nachricht, die die betrogenen Betrüger in ihrer höchst ärgerlichen Beschämung erreicht: daß nämlich der wirkliche Revisor eben eingetroffen sei, Gogols Eigentum und muß als einer der höchsten Komödientreffer bezeichnet werden, — zumal der schelmische Dichter die Frage ganz offen läßt, ob dieser zweite nicht ebenfalls „nimmt“, so-

Ludwig Dessoir
als Othello.



Ludwig Dessoir
1810—1874
Nach einer Photographie.



Otto Lehfeld

1825— 1885.



Marie Niemann-Seebach

1829—1897

Nach einer Lithographie.



Ferdinand Lang
in dem Singspiel „Die letzten Mohikaner“.

Moderne Dramaturgie

von

Dr. Robert Hessen.

Otto Ludwig:

„Der Erbförster."

527. Räderung. Karl v. Holtei erzählt in seinen Erinnerungen, wie er in jungen Tagen einer Hinrichtung durchs Rad beigewohnt, vor ihm aber eine junge hübsche Bauernfrau gestanden und, während oben auf dem Gerüst das Rad die Knochen zerbrach, unbekümmert in ein Butterbrot gebissen habe. Diese Frau war aus dem Holze geschnitzt, das gewisse Dramatiker brauchten, das erforderlich ist, „Maria Magdalene" von Hebbel und „die Familie Selicke" nicht bloß anzusehen, sondern auch wirklich zu genießen. Uns, die wir es „peinlich" nennen, sobald unser Bedürfnis nach Hoffnung, nach Gerechtigkeit, nach überlegenem Humor unbefriedigt bleibt, fehlt ja für gewisse „moderne" Erzeugnisse durchaus die Begabung. Als einmal im „Erbförster" dergleichen Bedürfnisse laut wurden, hat ein großer westlicher Kritiker den Betreffenden mit unendlicher Verachtung dahin abgefertigt: „Sie sin ebbe vom gahs gewennliche Bubblikum".

528. „Milieu". Dabei läßt sich das Stück zunächst gar so übel nicht an. Des Dichters *dramaturgischer Ausspruch: „Wir müssen die Sache selbst und in ihrer eigenen Sauce geben"*, scheint erfüllt. Es ist Holz- und Harzgeruch in diesem Försterzimmer, es ist etwas wie Waldesduft und -zauber in der Nähe dieser Förstertochter. Auch den Alten gewinnen wir lieb in seinem grotesken Verkehr mit dem zukünftigen Schwiegersohn, dem er gewisse gute Hausregeln, wie man die Weiber zu führen habe, in die Ehe mitgiebt. Man merkt: hier schlägt ein Herz von Gold, kein Falsch ist in ihm.

529. Tragik? Eigentlich ist der alte Ulrich aber gar kein Erbförster. Die Leute nennen ihn nur so, weil schon Vater und Großvater auf derselben Scholle hausten; und er selbst nennt sich so, weil die Leute ihn so nennen. Es geht in seinen Kopf nicht hinein, daß er anders als ein Staatsbeamter sollte gestellt sein. Dennoch treibt er Insubordination. Sein Brotherr will durchforsten, d. h. ausholzen lassen. Ulrich sagt: wenn ausgeholzt wird, schlägt der Wind in den jungen Forst und ruiniert ihn; also wird „nicht durchgeforstet!" Der Brotherr ist ein Choleriker, Ulrich i[st] ein Dickkopf. Seit zwanzig Jahr[en]

haben sich die beiden Alten an jedem Kartenabend gezankt und an jedem Abend wieder vertragen. Dies eine Mal vertragen sie sich nicht. Das ist nun die Tragik.

530. **Der Bruch im Stück.** Auch der zweite Akt beginnt künstlerisch. Der an die Stelle des Ulrich gesetzte Buschförster wird nicht etwa als unwürdig von andern bezeichnet; sondern er tritt wüst betrunken und lärmend auf, um sich zu bedanken, und der Zuschauer merkt den Humor der Sache: schlimmer konnte man sich in der That im Nachfolger nicht vergreifen. Von da ab giebt es für den Verlauf der Sache jedoch nur Eine Bezeichnung: blutrünstige Romantik, leider durch eine unangenehme Wehleidigkeit stellenweise noch verschlimmert. Wer diese noch kommenden $3^1/_2$ Akte mit Behagen erleben kann, dürfte zum sogenannten müller von einem Wilddieb erschossen wird. Dorthin geht unbewaffnet (!) der Forstgehilfe Andres, der Sohn des alten Ulrich, um das Gewehr zurück zu erhalten, das er sich in der Schenke vom Wilddieb stehlen ließ, behufs welches Diebstahles er das Gewehr weit von sich fort an einem Stuhl anlehnte und sich am Tisch derweil dem Schlummer überließ!! Dies Gewehr ist bereits das zweite, das der von einem unbegreiflichen Schicksal verfolgte Forstgehilfe im Laufe dieses Tages verliert!!! Das erste hatte ihm der Buschförster unter Verabfolgung einer Tracht Prügel fortgenommen, und das zweite behütet er nun auf jene, unter Forstleuten bekanntlich ganz gebräuchliche Art. Sobald Andres im „heimlichen Grund“ auftritt, hält man ihn jedenfalls für total verrückt; aber der Dichter braucht

heulichkeit, die logische
igkeit, wieviel humoristische
hen fortwährend über das
hin, während die domi-
grazidse Gestalt des Bauern
espo uns das wohlthuende
renschlicher Ueberlegenheit
e Dickköpfigkeit des Erb-
nkt im Verlauf zur Albern-
b. Der poetische Konflikt
Naturkind und Konvention
k gegen ein unschmackhaftes
:s Element, und während
n vernünftigen Einwand
vorbene die Seinen rui-
rd er gar noch weinerlich.
wieder, die dreißig Jahre
m gehaust hat, ist auf
ohen Wink des reichen
sofort bereit, den Mann
Försterei zu verlassen, um
schaft willen! Sollen wir
lich glauben?

jalsche Modernität. Wenn
das (1849 zum erstenmal
te) Stück noch heute in
Kreisen als ein frühes
on „Naturalismus“ hohen
so kann das angesichts
lderten Vorgänge, die aller
inlichkeit Hohn sprechen,
m liegen, daß es einer
gs- und Sühneidee, wie
, Shakespeare, Lessing sie
n, nicht herausarbeitet.
et ein Lear! Wie hart
vom Dichter geführt! Der
r trinkt eine Flasche Wein,
u Kopf steigt, das ist alles.
as widerliche Unheil ge-
t und das ganze Personal
dem „heimlichen Grund“
rachte Leiche Mariens um-
kündet der Alte pathetische
rdgedanken, nimmt sein
vom Haken, und niemand
r. Er geht zur Thür hinaus,
enn draußen der Schuß fiel,
e beiden Söhne „Vater!“
n *hinter ihm drein.*

Eine sehr bequeme Manier, sich um eine Tragödie herumzudrücken. Schon Hettner nannte den „Erbförster“ das elendeste aller Schicksaldramen. Auch den milder Urteilenden kann die recht gelungene Charakteristik des Anfanges für das mißlungene Ganze nicht entschädigen.

* * *

Henrik Ibsen:

„Die Stützen der Gesellschaft.“

534. **Gutes Theaterstück.** Unter Ibsens Dramen giebt es eines, das allen Anforderungen der Bühne in Bezug auf scharfe Charakteristik, unterhaltliche Fabel, straff geführte Handlung und kräftig herausgearbeitete Schlußwendnng am vollkommensten entspricht: es sind „Die Stützen der Gesellschaft“. Während die späteren Sprößlinge seiner einsamen Muse, „Die Frau vom Meere“, „Klein Eyolf“ &c., kaum erschienen, auch schon verschwanden, während nirgend ein Bedürfnis besteht, diese Schemen zu beschwören, und höchstens einmal ein gut fundiertes Hoftheater solcher Seltsamkeit wegen ein leeres Haus riskiert, während selbst „Nora“ doch eigentlich nur um gewisser Heroinen willen noch gegeben wird, behaupten sich „Die Stützen der Gesellschaft“ auf allen guten Spielplänen und werden das zu thun auch niemals aufhören. Wie kam Ibsen gerade zu diesem Stoff?

535. **Ibsen und die Heimat.** Es sind persönliche Schicksale, die den Dichter machen, Anstöße des Willens, die sekundär sein Gemüt in Mitleidenschaft ziehen und seine Phantasie erhitzen. Die Verletzung *seines Empfindens* durch den Ein*bruch lauter,* aufdringlicher Klatsch-

basen und eines Spießbürgertumes, das ihm die stillen poetischen Zirkel seiner Verlobung störte, brachte Henrik Ibsen auf den Gedanken seiner „Komödie der Liebe“. Dies Stück erregte 1862 einen Sturm der Entrüstung gegen den Dichter. Allen voran nahm die heimische Geistlichkeit, in ihren gekränkten Wichtigkeitsgefühlen, den Kampf gegen ihn auf, mit dreister Ausspürung seines Privatlebens und gehässigen Verleumdungen. Eine tiefe Verstimmung bemächtigte sich seiner; der lang schon in ihm schlummernde Grundsatz: „Ich oder die Lüge“ wurde Zweck und Inhalt all seines kommenden Schaffens. Nachdem seine Landsleute 1864 gar noch die dänischen Stammesbrüder im Kampf gegen Preußen im Stich gelassen und seine „Kronprätendenten“ kaum ihre theatralische, geschweige die gehoffte politische Wirkung erzielt hatten, kehrte

zig Jahren kaum hier und da eine verlorene Stimme der Kritik für sich hatte, so glaubt man anfänglich vor einem Rätsel zu stehen; die Sache erscheint jedoch einfacher bei näherem Hinsehen. Es ist eine bekannte Thatsache, daß Björnsons „Fallissement“, das im Vergleich zu den „Stützen der Gesellschaft“ als mild und versöhnlich bezeichnet werden muß, bei seiner Erstaufführung in Prag die lebhafteste Entrüstung hervorrief. Die vornehmen Logen, in denen die Bankiers saßen, thaten ihr möglichstes, um einen Erfolg zu verhindern und es ging dort von Mund zu Munde: „Was denkt sich dieser Mensch? Wenn zu uns der Advokat Berent so ohne weiteres käme und sich die Bücher vorlegen ließe, wir wären alle verloren!“ Nun, es sind Jahre ins Land gegangen und die Bankiers haben gemerkt, daß trotz des „Fallissements“ der Advokat Berent

weist den Zu-
Ereignisse in Kon-
e mit dem ganzen
lien“, spürt die
, greift die ge-
chelei in ihren
an und rückt ihr
ensten Seiten auf
ll daher, wo eine
den alten Kampf
er der konventio-
t, die sich so gern
ahrheit aufspielen
Denkfaulheit, die
heit ihrer Mit-
gefährlich werden,
ieser Satire An-
Sie entkleidet
Ehrenmann Stück
angemaßten Herr-
beter des goldenen
nackten herzlosen
s dasteht. Ibsen
ete eherne Selbst-
n und sinken, läßt
Schande waten,
er und tiefer in
herbeigeführt durch
ment“ von seltener
rei des gequälten
er Sorge um den
s Spiel gesetzten
raufleben des Ge-
leißnerischen Brust
o lösende Erschüt-

s Optimist. Der
t viel um dieses
gegriffen worden,
dings ein junger
er, als er die Herr-
despoten brach, —
itik: „der Sieg des
Leben nicht vor;
ist also ganz un-
Und dies in einer
gentlich schon Se-
sollten, daß sie
lichkeit, in jeder
ietet! Nur darum

handelt es sich, ob der Dichter lügt, wenn er einen glücklichen Ausgang anbringt. Für Ibsen ist diese Annahme völlig ausgeschlossen; im Gegenteil beweist gerade die selbstauferlegte Buße Gustav Bernicks den untilgbaren Optimismus in des Dichters Brust. Er glaubte damals an die Kraft der Wahrheit, an ihren endlichen Sieg über alle Widersacher und nahm keinen Anstand, diesen tröstlichen Glauben zu verkünden. Es liegt etwas Versöhnendes in dem Gedanken, daß alle Schärfe seiner Polemik nur diesem vorwaltenden Glauben an eine bessere Zukunft entsprang. Sein gutes künstlerisches Recht dazu darf ihm niemand bestreiten.

* * *

„Nora.“

539. **„Puppen.“** Jede richtige Mutter spielt mit ihren Kindern und muß das verstehen, um sich gern mit ihnen beschäftigen zu können; jedem echten Weibchen werden Schönheit und Anmut mitgegeben, damit sie, von der Natur als die schwächere geschaffen, durch diese Eigenschaften den begehrenden Mann zu fesseln und einen Teil der scheinbar verlorenen Herrschaft zurückzuerlangen vermöchte.

Aus solchen Gründen ist der Frau ein Hang zur Tändelei, zum Spielen angeboren; Kindern und Mann ist sie von jeher dadurch erst recht angenehm gewesen. Ibsen versucht diese Natureinrichtung verächtlich zu machen und das ganze Geschlecht dagegen aufzuhetzen. Die jene Eigenschaften haben und hegen, nennt er Puppen; die Ehe, in der sie leben, ein „Puppenheim“. Eine Frauenbewegung, heimlich angefacht von der Ahnung, daß es mit der früheren Schönheit und Anmut zu hapern beginne, Kraft und Wärme für die

basen und eines Spießbürgertumes, das ihm die stillen poetischen Zirkel seiner Verlobung störte, brachte Henrik Ibsen auf den Gedanken seiner „Komödie der Liebe“. Dies Stück erregte 1862 einen Sturm der Entrüstung gegen den Dichter. Allen voran nahm die heimische Geistlichkeit, in ihren gekränkten Wichtigkeitsgefühlen, den Kampf gegen ihn auf, mit dreister Ausspürung seines Privatlebens und gehässigen Verleumdungen. Eine tiefe Verstimmung bemächtigte sich seiner; der lang schon in ihm schlummernde Grundsatz: „Ich oder die Lüge“ wurde Zweck und Inhalt all seines kommenden Schaffens. Nachdem seine Landsleute 1864 gar noch die dänischen Stammesbrüder im Kampf gegen Preußen im Stich gelassen und seine „Kronprätendenten“ kaum ihre theatralische, geschweige die gehoffte poli-

zig Jahren kaum hier und da eine verlorene Stimme der Kritik für sich hatte, so glaubt man anfänglich vor einem Rätsel zu stehen; die Sache erscheint jedoch einfacher bei näherem Hinsehen. Es ist eine bekannte Thatsache, daß Björnsons „Fallissement“, das im Vergleich zu den „Stützen der Gesellschaft“ als mild und versöhnlich bezeichnet werden muß, bei seiner Erstaufführung in Prag die lebhafteste Entrüstung hervorrief. Die vornehmen Logen, in denen die Bankiers saßen, thaten ihr möglichstes, um einen Erfolg zu verhindern und es ging dort von Mund zu Munde: „Was denkt sich dieser Mensch? Wenn zu uns der Advokat Berent so ohne weiteres käme und sich die Bücher vorlegen ließe, wir wären alle verloren!“ Nun, es sind Jahre ins Land gegangen und die Bankiers haben gemerkt, daß trotz des

Werk dagegen beweist den Zusammenhang der Ereignisse in Konsul Bernicks Hause mit dem ganzen umgebenden „milieu", spürt die Mitschuldigen auf, greift die gesellschaftliche Heuchelei in ihren festesten Burgen an und rückt ihr von den verschiedensten Seiten auf den Leib. Ueberall daher, wo eine Bewegungspartei den alten Kampf gegen die Vertreter der konventionellen Lügen führt, die sich so gern als Hüter der Wahrheit aufspielen und durch die Denkfaulheit, die moralische Schlaffheit ihrer Mitbürger erst recht gefährlich werden, wird man aus dieser Satire Anregung schöpfen. Sie entkleidet einen korrekten Ehrenmann Stück für Stück seiner angemaßten Herrlichkeit, bis der Anbeter des goldenen Kalbes in seinem nackten herzlosen Egoismus vor uns dasteht. Ibsen läßt diese verhärtete eherne Selbstsucht sich verstricken und sinken, läßt sie in Lüge und Schande waten, wie Macbeth tiefer und tiefer in Blut, bis endlich, herbeigeführt durch ein „tragisches Moment" von seltener Kraft, der Aufschrei des gequälten Vaterherzens in der Sorge um den unwissentlich aufs Spiel gesetzten Sohn, das Wiederaufleben des Gewissens in dieser gleißnerischen Brust die befreiende und lösende Erschütterung bringt.

538. Ibsen als Optimist. Der Dichter freilich ist viel um dieses Schlusses willen angegriffen worden, ebenso wie neuerdings ein junger deutscher Dramatiker, als er die Herrschaft eines Schuldespoten brach, — denn, so sagt die Kritik: „der Sieg des Guten kommt im Leben nicht vor; solch ein Schluß ist also ganz unwahrscheinlich". Und dies in einer Welt, von der eigentlich schon Sekundaner wissen sollten, daß *sie jede Daseinsmöglichkeit, in jeder Schattierung darbietet! Nur darum* handelt es sich, ob der Dichter lügt, wenn er einen glücklichen Ausgang anbringt. Für Ibsen ist diese Annahme völlig ausgeschlossen; im Gegenteil beweist gerade die selbstauferlegte Buße Gustav Bernicks den untilgbaren Optimismus in des Dichters Brust. Er glaubte damals an die Kraft der Wahrheit, an ihren endlichen Sieg über alle Widersacher und nahm keinen Anstand, diesen tröstlichen Glauben zu verkünden. Es liegt etwas Versöhnendes in dem Gedanken, daß alle Schärfe seiner Polemik nur diesem vorwaltenden Glauben an eine bessere Zukunft entsprang. Sein gutes künstlerisches Recht dazu darf ihm niemand bestreiten.

* * *

„Nora."

539. „Puppen." Jede richtige Mutter spielt mit ihren Kindern und muß das verstehen, um sich gern mit ihnen beschäftigen zu können; jedem echten Weibchen werden Schönheit und Anmut mitgegeben, damit sie, von der Natur als die schwächere geschaffen, durch diese Eigenschaften den begehrenden Mann zu fesseln und einen Teil der scheinbar verlorenen Herrschaft zurückzuerlangen vermöchte.

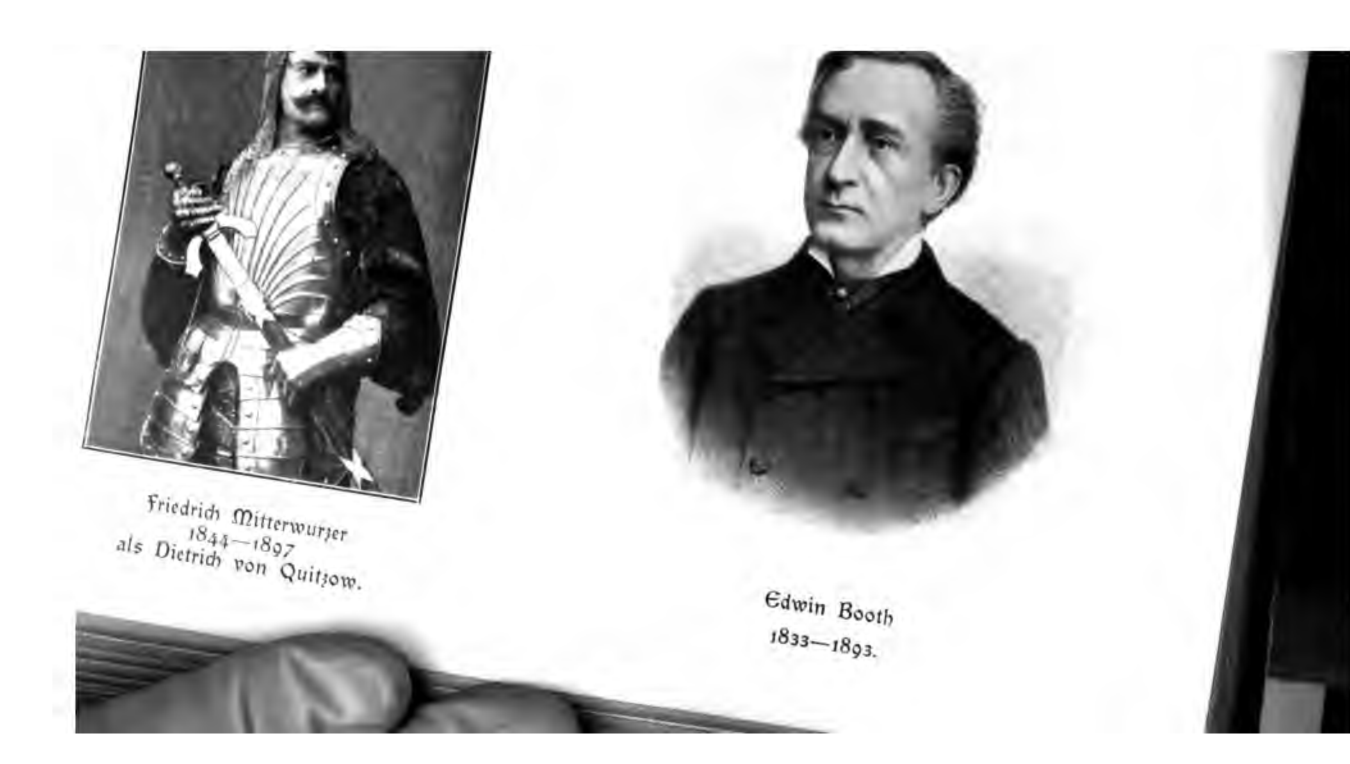
Aus solchen Gründen ist der Frau ein Hang zur Tändelei, zum Spielen angeboren; Kindern und Mann ist sie von jeher dadurch erst recht angenehm gewesen. Ibsen versucht diese Natureinrichtung verächtlich zu machen und das ganze Geschlecht dagegen aufzuhetzen. Die jene Eigenschaften haben und hegen, nennt er Puppen; die Ehe, in der sie leben, ein „Puppenheim". Eine Frauenbewegung, heimlich angefacht von der Ahnung, daß es mit der frühern Schönheit und Anmut zu hapern beginne, Kraft und Wärme für

„Ein Volksfeind."

547. Crescendo. In den „Stützen der Gesellschaft" und den beiden folgenden Stücken: dem „Puppenheim", den „Gespenstern", hatte Ibsen den Widerspruch gegen das Bestehende, Faulige, Ueberlebte temperamentvollen Frauen in den Mund gelegt: Lona Hessel, Nora, Frau Alving. Man hatte zu Haus in Christiania nämlich immer noch nicht begriffen, was der Dichter mit seiner Gesellschaftskritik eigentlich beabsichtigte, oder sich so gestellt, als ob man nicht begriffe; nur die Entrüstung der Dunkelmänner, die sich getroffen fühlten, war stetig angewachsen und die Angriffe, die Verleumdungen gegen den unbequemen Kritiker wogten durch das Land. Da mag er zu sich wohl eines Tages gesagt haben: „ihr sollt mich hören stärker be-

ben und das harte Joch der Konformität auf den Nacken jedes Eigenartigen zu legen, weil er gebrochen sein muß, bevor er gefährlich werden könnte. Wir Deutschen wollen uns nicht pharisäisch über diese kaufmännische Verseuchung der Moral erheben; wir wollen unsern führenden Männern danken, daß sie uns die Wohlthat großer Aufgaben und einen weiteren politischen Horizont bescherten, so daß unsere Kräfte sich nicht bloß in materiellem Erwerb, in Unterjochung und gesellschaftspolizeilicher Bewachung des Nächsten genug zu thun brauchen.

549. Fabel. Der merkwürdige Konflikt in unserm Stücke dreht sich nun bekanntlich darum, daß eine norwegische Kleinstadt sich als Bade- und Luftkurort aufthun will, das Wasser aber, das in diese Bäder hineingeleitet werden soll, vergiftet von den Gerbereien der Stadt her-



Friedrich Mitterwurzer
1844—1897
als Dietrich von Quitzow.

Edwin Booth
1833—1893.

Wegener
883.



Karl Sontag
1828—1900.



Friedrich Mitterwurzer
1844—1897
als Dietrich von Quitzow.



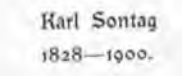
Edwin Booth
1833—1893.



legener
83.



Karl Sontag
1828—1900.



ist den jungen Fräulein, die um das Jahr 1882 am Königl. Schauspielhaus ihr Wesen trieben, so ähnlich wie ein Adlerweibchen einem Huhn. Darum kam auch der „Volksfeind“ für unsre Berliner Theater eigentlich noch zu früh. Nur ganz wenige Kenner verstanden seine Vorzüge zu würdigen, während er an Vorstadtbühnen seinen flüchtigen Unterschlupf suchte; das Gros deutscher Zuschauer trennte sich nicht so bald von seiner Gewöhnung, vor Benedixschen Lustspielen als den Offenbarungen weltüberwindenden Humors gläubig dazusitzen und im „Störenfried“ sich weismachen zu lassen, daß ein begabter junger talentvoller Mann nichts Besseres thun könne, als Ehrgeiz und Teilnahme am politischen Leben, den Sitz in der Kammer und die Berührung mit leitenden Kreisen aufzugeben, um als Bürgermeister einer Kleinstadt behaglich seinen Kohl zu bauen. Backfische, Schwiegermütter, unwiderstehliche Recken mit blanken Knöpfen, Blaustrümpfe, alte Junggesellen und Vereinsdiener, heiratslustige Witwen, talentvolle Töchter, beschränkte Kommerzienräte, joviale Onkel und fremde Herren aus Indien waren die ewig wiederkehrenden Figuren — verwechselte Briefe, entweihte Tagebücher, belauschte Gespräche waren die herkömmlichen Hilfsmittel. Der höchste Triumph der dramatischen Kunst aber bestand darin, daß alle handelnden Personen unter den Tischen, hinter den Thüren und Kleiderspinden eines einzigen Zimmers gleichzeitig versteckt wurden. Hieran belustigte man sich, das war fein, das war Leben. Und man muß es Benedix zum Lobe nachsagen, daß er immer noch hundertmal erträglicher war als seine Nachtreter.

551. Tendenz. *In diese Abderitenstille der deutschen Bühne* fielen plötzlich Ibsens Pritschenschläge gegen die „kompakte Majorität“ mit ihrer Denkfaulheit, gegen die Mantelträgerei der „unabhängigen“ Tagespresse nach dem Windhauch der „öffentlichen Meinung“, gegen die Zerstörung mannhafter Persönlichkeit durch die Schablone der Partei. Parteien sind Saugpumpen, rief Ibsen, die den letzten Rest von Gewissenhaftigkeit und Selbständigkeit aus dem Herzen der Männer einschlürfen, und erinnerte damit, wie vorhin an die Schillerschen Worte aus dem „Demetrius“:

> „. . . . Mehrheit ist der Unsinn,
> Verstand ist stets bei wen'gen nur gewesen . . .“

so diesmal an eine oft erhobene Klage Bismarcks. Die Parteihäupter vergleicht er gar mit reißenden Wölfen. Aber werden wir wirklich davon überzeugt, daß Otto Stockmann ein Nachfolger Luthers mit seinem „Hier steh ich, ich kann nicht anders“ und berufen war, die Menschen zu ändern?

552. Dr. Stockmann und Wilhelm Tell. Zugegeben: der „Volksfeind“ ist die einzige, germanischem Boden entsprossene Satire, die sich dem „Rabagas“ des Sardou an die Seite stellen läßt. Doch wenn dieses warmherzige große Kind, der Doktor, sich schließlich in seiner Isolierung und Nahrungslosigkeit mit den Worten tröstet: „der stärkste Mann der Welt ist er, der allein steht“, so klafft uns ein Bruch entgegen, wie er die Dialektik fast aller Ibsenscher Dramen entstellt. Schiller läßt seinen Tell sagen: „Der Starke ist am mächtigsten allein,“ d. h. auf deutsch: er hat mehr Aktionsfreiheit, er braucht sich um faule *und unzu*verlässige Bundesgenossen nicht zu kümmern. Es ist eine andre Anwendung des alten Sprich-

wortes: „Gott schütze mich vor meinen Freunden.“ Aber daß irgend ein Schwächling dadurch stärker werden könnte, daß er sich isoliert, wer vermag das zu glauben? Man nennt Dr. Stockmann einen Kämpfer. Aber was hilft aller Kampf, wenn er für die gute Sache nur die Zahl der Feinde vermehrt? Dem guten Doktor fehlt zum erfolgreichen geistigen Kampf die wichtigste Eigenschaft: er ist kein Seelenkundiger. Er kann nicht steuern; daher bringt er die Menschen nicht dorthin, wo er sie haben will, er bringt sich selber nur ins Gedränge.

553. **Kämpfer?** So wird Ibsen fortwährend eine Kampfnatur genannt; aber wer sich, angewidert vom Lärm und von der Gehässigkeit des Angriffs, gleich einem Krebs, der seine Schale verlor, in die Einsamkeit zurückzieht und Jahrzehnte lang sich aus seinem Schmoll-

Aber sie sind außer stande, den Willensfunken in die Massen überspringen zu lassen. Sie liefern höchstens Material zur Belehrung eines später kommenden Diplomaten, der die Kunst versteht, Menschen zu lenken, weil er sie nicht immer bloß verletzt.

554. **Ibsen und Disraeli.** Der Diplomat sympathisiert scheinbar mit den Schwächen vor ihm, darum kann er sie benutzen; gegen Ibsen, den einsamen Berserker, verstocken sie sich. Wie soll das auch auf Landsleute wirken, wenn man sie immer nur ausschilt und ihnen klar macht, sie seien eigentlich Schurken? Man soll sich hüten zu sagen: Dickens wirkte, weil er sein England liebte, und Ibsen erreichte nichts, weil ihm seine Heimat verhaßt war. Auch er liebte sein Norwegen, aber verleidet war es ihm sicher, und aus solcher Verdrossen-

die Partei, über die sich Dr.
kmann nur in ohnmächtiger
zu ereifern weiß, ein will-
iges und fruchtbares Werkzeug.

* * *

„Die Wildente."

55. **Takt** ist nach Benjamin
raeli „quick sympathy with
an feeling", die Fähigkeit sich
ll in den Gedankengang und
Empfinden andrer Menschen
inzuversetzen. Disraeli hat hier
Meisterstück geliefert; man kann
fraglichen Begriff nicht knapper
n, der sich bei seiner Auflösung
t in zwei ganz verschiedene
rabteilungen sondert. Die einen
taktvoll, weil sie an der rich-
Stelle zu schweigen und zu
en wissen; eine Tugend, die
tsächlich auf dem Untergrund
rlichen Phlegmas und aristo-
scher Erziehung gedeiht; — die
rn sind taktvoll (und dies
ßt der deutsche Sprachgebrauch),
sie an der richtigen Stelle zu
n verstehen; es sind diejenigen,
lebhafte Einbildungskraft
einen haarscharfen Verstand
durch eine besonders reiche
hrung unterstützt wird. Wer
diese Vorzüge in Frage gestellt
ein leidenschaftliches Tempe-
nt, das sich nicht genug darin
kann, andre zu verletzen, so
leichwohl nur die quick sym-
y with human feeling schuld
n; andrerseits war Bismarck
Meister des Takts nicht bloß
iner Eigenschaft des vollende-
Weltmannes, sondern weil er
cht dem Jäger glich, der nur
gewisse Vögel schießt, und immer
dann, wenn sie mit ausgebrei-
Flügeln ihm ihre schwächste
le zeigen. Welchen Vogel Bis-
k noch aufs *Korn nahm, immer*
es, als ob er die Kunst besäße, ihm nach Wunsch die Flügel zu
lüften: immer war es der wundeste
Fleck, den er traf.

556. **Ein Idealist?** Henrik Ibsen
nun in seiner „Wildente" beschäftigt
sich damit, wie und wo die Men-
schen wohl zu treffen seien; wir
dürfen sein Stück die Komödie der
Taktlosigkeit nennen. Ein recht-
schaffener, aber höchst bornierter
Mensch, der vierzehn lange Jahre
auf einem hochgelegenen Eisenwerk
Norwegens vertrauert hat, und dem
es anscheinend gelungen ist, seine
Menschenkenntnis und die Fähigkeit,
sich mit der Welt abzufinden, auf
ein Minimum einzuschränken, steigt
noch einmal auf den Wunsch seines
Vaters zu den Wohnungen der
Städter hernieder und fühlt sich
sofort als Apostel. Jeder von uns
ist in seinem Leben einem solchen
Querkopf begegnet. Ihr Intellekt
gleicht einer stählernen Tafel, auf
der man mit einem hölzernen Stift
zu schreiben versucht. Man schreibt
und schreibt, aber es haftet nichts.
Man spricht auf sie ein, man ver-
sucht ihnen irgend etwas klar zu
machen; vollkommen vergebens;
ihre Empfänglichkeit ist gleich Null.
Sie klammern sich mit unendlicher
Zähigkeit an ein paar vorgefaßte
Begriffe, die sie sich irgendwo ein-
mal angeeignet haben, und veraus-
gaben ihre oft nicht unbeträchtliche
Lebensenergie ganz allein darin,
für diese Begriffe Proselyten zu
werben. Ganz besonders gut ge-
deihen sie in der politischen Oppo-
sition kleiner Städte. Der von
Ibsen geschilderte Mann nennt sich
Gregers Werle.

557. **Ein Fanatiker.** Die gan-
zen vierzehn Jahre über, die er
oben im Wald in unwirtlicher
Natur und abgeschlossen von der
Civilisation gehaust hat, ist er in
jede Hütte getreten, die ihm zugäng-
lich war, und hat hier die „ideale

Forderung" erhoben, ein Don Quixote der Wahrheit, ein gefährlicher Fanatiker für seine Opfer. Was der Volksmund so spricht: man solle sich nicht die Finger verbrennen, man sollte nicht andrer Leute schmutzige Wäsche waschen, man solle vor seiner eigenen Thüre kehren, — dieses alles gleitet an dem Panzer seiner Selbstüberschätzung ab wie das Wasser von der Ente, er ist im höchsten Sinne des Wortes „taktlos"; er besitzt nicht die Spur von Einbildungskraft, um sich auf seine Berechtigung hin zu prüfen, um sich vorzustellen, was er etwa anrichten könnte, und ist dann auch über den Ausgang, den seine unerbetene Dazwischenkunft nimmt, aufs höchste bestürzt. Der Hergang selbst ist kurz folgender:

558. **Handlung.** Der alte Werle, der Vater Gregers, ist ein Groß-

angenehm und behaglich verbringt. Gina die Frau ist eine ungebildete, stumpf gewordene und wahrscheinlich auch stets stumpf gewesene, übrigens gutmütige Person. Diese beiden Menschen, deren Natur er absolut nicht durchschaut, obwohl sie ihm deutlich genug gemacht wird, will Gregers zu Dienern der Wahrheit erziehen. Er behauptet, daß sie in einem Sumpf lebten, sehr zum Entsetzen Ginas, die das wörtlich nimmt, und daß sie erst nach Aufdeckung der Lüge, auf der ihr jetziges Scheinglück beruhe, die wahre Ehe gründen könnten. Ein anwesender, etwas roher Arzt, bemerkt ihm ganz richtig, er thäte besser, den Mund zu halten; diese Leute seien nicht solvent für seine Forderung; ihnen sei die Lebenslüge ein notwendiges Lebenselement. Der unerbittliche Gregers hört nicht darauf, schleppt Hialmar auf einen

Kampfes einen Idioten,
...int doch eine Verirrung.
...s Lebenslauf und nur
...s von norwegischen Zu-
...nt, der kann vielmehr
...r Zweifel darüber sein,
...es Werke zunächst nur
...render Bestandteil des
...mpfen Kleinlebens ist,
...hter uns so meisterhaft
...ilschen Dachkammer vor
...t. Will man durchaus
...es in ihm suchen, so kam
...) als der ernsthafte Vertre-
...nes weittragenden Prin-
...n nur als eine satirisch
...igur angesehen werden,
Ibsen den norwegischen
...lehrungseifer (den auch
...abschreckend darzustellen
... die Beschränktheit ge-
...gebender Kreise geißelt,
...e Pflicht und die Wahr-
...ott weiß was alles im
...dlich und unweigerlich
...n, wo es etwas Gesun-
...rtes zu zerstören giebt.
...s die kleine Hedwig in
... so haben Ibsen diese
... Verbannung getrieben,
...r sich dadurch, daß er
...rt und dem erstaunten
...Welt vorführt.

...s Exil. Es ist derselbe
...en wir bei Byron, bei
... und bei so manchem
...derfinden. Zuerst wird
...genartig, kühn und wahr
...ist, von den Lichtscheuen
...erletzung der höchsten
...er denunziert; dann
... der Verklagte, Groll
...it im Herzen, ins Aus-
...in tiefgekränkter Stolz
...; seine ungebrochene
...aterland äußert sich in
...nden, bald schmerzlichen
... möchte bessern; Byron
...n „Don Juan“, Tur-
...ten „Dunst“, Henrik
Ibsen seinen „Volksfeind“. Neue Empörung in der Heimat; Vorwürfe über Abtrünnigkeit und Verrat; je mehr man sich getroffen fühlt, desto mehr muß der Dichter verketzert werden; Wahrheit ist ja der alte Hund, der ins Loch muß. „Don Juan“ ist heute noch in England ein verpöntes Buch; es geißelt die Scheinheiligkeit; die Scheinheiligen, die die Majorität bilden, zetern, es verhöhne die Religion und die gute Sitte. Für Ibsen ist es sehr bezeichnend, daß er dreimal, bei einem flüchtigen Besuch in der Heimat im Jahre 1874 vor den ihm huldigenden Studenten, dann 1887 in Berlin und 1891 in Wien bei ähnlichen Festen die Aussicht auf ein helleres, freudigeres Werk eröffnete, — das niemals erschien. Mochte er in Rom oder München zuweilen auch die Verbannung vergessen, in der er lebte: zu tief hatten sich gewisse wurmende Eindrücke früherer Jahre gefressen; die Stunden waren zahlreicher, in denen sein Herz sich beim Gedanken an seine heimischen bergumkränzten Fjorde zusammenzog und die Worte Turgenjews ihm aus der Seele kamen:

„Das Vaterland kann einen jeden von uns entbehren, aber keiner von uns das Vaterland. Wehe dem, der da meint, daß er's könne; doppelt Wehe über den, der es in der That entbehrt. Kosmopolitismus ist ein Unding, der Kosmopolit — eine Null, ärger als eine Null, außerhalb der Nationalität giebt es weder Kunst, noch Wahrheit, noch Leben, giebt es nichts!“ Dann mochten die Finsterlinge vor ihm aufstehen, die ihn forttrieben, und er zeichnete einen Gregers Werle, eine Karikatur edler Menschlichkeit.

561. **Hjalmar.** Nichts destoweniger, d. h. obwohl uns Deutsche das norwegische Feuer nicht brennt und uns die Erbitterung eines

Ibsen gegen norwegische Schwätzer doch nur sehr oberflächlich berühren kann, ist sein Stück „Die Wildente" sehenswert, und sofern man sich von einem gewissen Teil der Kritik nicht hat verleiten lassen, eine ganz besonders tiefsinnige Belehrung über gewisse „Welträtsel" zu erwarten, auch ganz dankbar. Die Schilderung der Abendgesellschaft im ersten Akt ist zwar matt, Björnson in seinem „Fallissement" ist hier farbiger, und bei uns war es schon Paul Lindau; von den Franzosen gar nicht zu reden. Dagegen ist der Typus des Hjalmar, wenn auch auf die Dauer etwas ermüdend, doch gut beobachtet. Die Art, wie Gina die „ideale Forderung" aufnimmt, ist ausgezeichnet; sie hat das dunkle Gefühl, daß geklatscht worden sei, und schlurft im nächsten Augenblick schon hinaus, um etwas zum Essen zu bringen, im altge-

Gregers, der die aggressive Seite der Beschränktheit zur Darstellung bringt." Die einzig wirklich ideale Figur in dem Stück, eine Figur, die man liebgewinnen kann, ist Hedwig, die Tochter Hjalmars oder richtiger des Großhändlers Werle. Sie ist insofern ideal, als sie ein Wesen von außerordentlich tiefem Gefühl und selbstloser Hingebung ist. Man versteht nicht ganz, von wem sie diese Tiefe geerbt haben könne, indessen, man kann sie ja nehmen, wie sie ist: liebevoll, zart, kindlich, just ein klein wenig überspannt. Sie ist es, die die Forderung von Gregers bezahlt, ohne sie zu schulden. Er redet ihr ein, sie müsse irgend etwas dahingeben, um das Glück ihrer Eltern neu zu gründen — eine vollkommen heidnische Vorstellung —, und da sie ihre geliebte Wildente nicht morden mag, richtet sie die Pistole gegen

des Hjalmar in Stockholm in der Maske eines unglücklichen Schwärmers gespielt werde, der im Publikum die höchste Sympathie entfessele. Sollte dies der Fall sein, so wäre es ein Beweis, daß der Zauber der Phrase in Skandinavien noch ungebrochen ist. Eher möchten wir schon glauben, daß Ibsen in den Fanatiker Gregers Werle ein Körnchen von seinem eigenen, norwegischen Ich hineingelegt habe, — eine Art Goethischen Prozesses, die den Dichter bis zur härtesten Verurteilung einer bestimmten Seite seines Inneren und zur vollkommenen Befreiung von ihr geführt haben müßte. Gregers ist eine der abstoßendsten Gestalten, die wir je auf den Brettern sahen; sobald er auftritt, wünscht man ihn auch schon fort; es ist bedrückend, seinem Gebaren zu folgen.

* * *

„Rosmersholm."

564. Wahrscheinlichkeit. Dieses umständliche und besonders in den beiden ersten Akten ermüdende Drama wird von Ibsens Verehrern als der Höhepunkt seines Schaffens bezeichnet. In Wahrheit trägt „Rosmersholm" alle jene hippokratischen Züge schwindender Gestaltungskraft, die uns die lange Reihe der späteren Stücke von jeder andern Seite her, als der rein dialektischen, fast ungenießbar machen; in ihm bereits beginnt jenes Schattenhafte, Zerfließende, Unreelle, das sich begnügt, Gedanken auf zwei Beine zu stellen und sich wenig darum kümmert, wie diese Schemen sich unter Menschen von Fleisch und Blut hindurch finden. Ibsen zeigt uns eine Rebekka, die so strotzend von Willenskraft, von Lebenslust und heißem Begehren gewesen *sein soll, daß sie ohne* Zagen und ohne Reue ein Menschenleben wegräumte, um sich selber Platz zu schaffen. Aber wir sehen zwei lange Akte hindurch diese noch immer junge Dame als Muster einer ruhigen, gesetzten, leidenschaftlosen Gouvernante sich im Haus herumbewegen und sollen plötzlich auf die bloße Behauptung des Dichters hin die fürchterlichsten Sachen von ihr glauben? Wir sehen einen Mann vor uns, der sich die Kraft zugetraut, das ganze soziale Leben seines Vaterlandes umzugestalten, seine Landsleute zur Daseinsfreudigkeit zu erziehen, sie zu Adelsmenschen zu erheben u. s. w. Aber obschon wir diesen Mann durch vier Akte nicht einen Augenblick bei dem antreffen, was man entfernt eine Thätigkeit nennen könnte, während keine Spur einer irgendwie von ihm erzielten Wirkung von außen her nach Rosmersholm hineinführt, während er immer nur herumsitzt und dicke Worte schwätzt oder — auf einem Umweg, denn er ist abergläubisch — nach der Stadt hinunter geht, verlangt der Dichter, wir sollen ihn ernst nehmen. Er will uns einbilden, daß dieser Mensch fähig wäre, einen geistigen Kampf auszutragen und sollen uns aus der Art, wie Rosmer sich zu gewissen Problemen stellt, einen Vers ableiten.

565. Rosmer und Hjalmar Ekdal. Hatte Ibsen plötzlich ganz vergessen, daß auf der Bühne vom Dramatiker bar bezahlt werden muß? daß nur arme Stümper der Bühnenplastik sich mit bloßen Behauptungen begnügen: „dies hier ist eine Kampfnatur", gerade wie schwächliche Erzähler fortwährend rühmen: „hierauf antwortete der Held mit einem sehr geistreichen Witz", aber ganz außer stande sind, uns diesen Witz zu zeigen? Rosmer erscheint jedem Unbefangenen als

ein verschlimmerter Hjalmar aus der „Wildente". Denn dieser ist wenigstens unsagbar komisch und verächtlich; der Dichter hat uns nicht einen Augenblick im Zweifel gelassen, wie hoch über diesem Patron er selber stand. Jenen, das Prototyp eines „Schaumschlägers" übelster Sorte, behandelt er wie einen Heiligen, bleibt jedoch Künstler genug, um in naiven Augenblicken seinen Helden durch die andern Personen des Stückes in geradezu vernichtender Weise charakterisieren zu lassen. Rebekka sagt von ihm, daß er kein Kindergeschrei hören könne. Und solch ein Verweichlichter will in die Arena, ins Kampfgewühl hinunter, wo man ihm mit fanatischem Gebrüll das Trommelfell zersprengen wird, wo er der allerrauhesten Berührungen sicher sein kann? Frau Helseth fragt: ob man den Herrn Pastor schon ein

würde er's, berühmten Mustern folgend, in der Oeffentlichkeit höchstens dazu haben bringen können, einen Stab hysterischer Weiber um sich zu versammeln, die er nun durch vieles Schönreden in die verschiedensten Stadien „ethischer" Verzückung überzuführen gehabt hätte, und in kleinen Konventikeln, an denen der mächtige Strom des Lebens achtlos vorübergebraust wäre, eine impotente Eitelkeit zu pflegen. Schon schmeichelt ihm Rebekka wegen der Aufgabe, für die er „sein Leben eingesetzt" habe. Wo geschah das? Gar nichts sehen wir ihn einsetzen außer seiner Zunge. Er will den heiß entbrannten Kampf um die neue Geistesrichtung mit „adligen" Waffen kämpfen. Jemand schrieb sich bei dieser Stelle an den Rand: mit salbadligen.

566. Ein technischer Fehler. Nehmen wir nun die andre Seite

trifft. Und Rebekka handelt nicht gemäß ihrer Einführung; die ersten zwei Akte erscheinen als verloren. Man sah, daß Rebekka diesen Mann begehrte, hatte sich also darauf eingerichtet, daß sie freudig ja sagen und nun aus dem Kampf mit der bigotten, hämischen, mißgünstigen Außenwelt die dramatische Spannung der nächsten beiden Akte resultieren würde. Statt dessen müssen wir mit einer ganz unbefriedigenden Frauenzimmerlaune (denn anders wirkt Rebekkas Betragen in dem Augenblicke nicht) vorlieb nehmen. Entweder ihr Betragen oder die ganze Einführung empfinden wir als falsch.

567. Die Vergangenheit. Hat der Dichter es nun verstanden, uns für diese Peinlichkeit durch Aufklärung zu entschädigen? Die Aufklärung erfolgt in zwei ziemlich starken Dosen im Lauf des dritten und vierten Aktes und wir erfahren folgendes: Rebekka West, das natürliche Kind eines Bezirksarztes, ist, sobald sie herangewachsen war, unwissentlich die Konkubine, später die Krankenpflegerin ihres Vaters gewesen. Er hat ihr nichts hinterlassen als eine Kiste mit Büchern und die Freiheit von gewissen Vorurteilen. Es ist ein brutaler Egoismus, zu dem er sie erzogen hat. Rücksichtslos ihr Stück durchzusetzen, das ist ihr Ideal. Fünfundzwanzigjährig durch den Tod jenes Mannes außer Stellung, gerät sie zufällig an Rosmer und verliebt sich sterblich in ihn. Sie setzt es durch, in sein Haus zu kommen und ängstigt Beate, Rosmers Frau, eine bigotte willensschwache Seele, derartig ein, daß diese vom Steg herab sich in den Mühlbach stürzt.

568. Verfehltes Leben? Nun ist die Stelle vakant, das ersehnte Wort fällt von Rosmers Lippen — und Rebekka sagt weshalb nein? Weil sie durch den Verkehr mit einem Schwächling falsche Ideale angenommen hat, ihrer eigentlichen Natur untreu geworden ist, sagen die „starkgeistigen" unter den Damen und sind in diesem Punkt auf den Helden sehr schlecht zu sprechen. Aber das kommt eben davon, wenn eine zum „Herrschen" Geborene schwächlich wird. Nachdem sie sich soviel Mühe gegeben hatte, die Stelle frei zu machen, hätte sie sich wenigstens drin einrichten, heiraten und ihr sauer verdientes Glück genießen müssen. Das Stück, meinen sie, sei also eine Art Warnungstafel. Es zeige, wohin das führt, wenn Leute, die zu einer kraftvollen Weltbejahung geboren wurden, auf halbem Wege Halt machen.

569. Läuterung? Dies, wie Dr. Emil Reich in Wien überzeugend nachgewiesen hat, ist unter keinen Umständen die Absicht des Dichters gewesen. Ibsen hat gerade umgekehrt zeigen wollen, wie eine sinnliche Natur, die ihren Wünschen zulieb selbst des Mordes fähig war, im täglichen Verkehr und Gedankenaustausch mit einem Schuldlosen geläutert wird. Zwar als ein wunderlicher Heiliger erscheint er uns. Anderthalb Jahre in völliger Einsamkeit einem feurigen und geliebten Gegenstande in täglicher Berührung nahe zu leben und doch ganz ohne inneren Tumult einen Zustand „froher, wunschloser(!) Glückseligkeit" zu empfinden, — nein, dies zeigt ihn nicht als den Mann, dem wir uns zur Führung durch Liebesprobleme anvertrauen möchten. Gleichviel: das Wort „Schuldlosigkeit" aus jenem Munde trifft Rebekka tief. Sie sieht sich, dreißigjährig geworden, mit andern Augen an als früher, und auf ihr ursprüngliches Ziel verzichtend, geht sie in den Tod wie etwa Emilia Galotti, um ihren

Leib nicht herzugeben zur Bejahung der Sünde.

570. Das eigentliche Problem. Aber wer könnte behaupten, daß der Schöpfer uns schuldlos beabsichtigt habe? Ganz im Gegenteil: nicht bloß die Armen des Goethischen Harfners, sondern gerade die Kraftvollsten macht das Schicksal schuldig und benutzt diese Schuld zu einem Werkzeug der Erziehung. Noch weniger kann allgemeines Glück das Ziel irgendwelcher Kultur sein; denn Glück verflacht und, wenn zu früh verliehen, macht es faul und erbarmungslos. Also wird es beim Kampf, dem Vater aller Dinge, wie schon der alte Heraklit das erkannt hatte, bleiben, und Entwickelung von Kräften (für solchen Kampf) das einzig erstrebenswerte Glück bedeuten. Warum ist dann also Rosmer, so fragen wir, als einen wirklichen Mann? Warum durchaus einen Salbader? Wir müssen antworten: weil es ihm sowohl an Urteil wie an Gestaltungsmaterial und an Kraft dazu gefehlt hat. Ibsen stand nicht über seinem Problem. Die Unsolidität des Geistes, daß man jedes Wort in seines Helden Mund als Schaum nachweisen kann, das ist es, was „Rosmersholm" so tief in der Schätzung herunterziehen muß. Rosmer will dienen. Ja wo hätten die, die immer nur dienen wollten, der Menschheit schon das mindeste zu nützen vermocht? Die Menge will gezwungen sein, brutalisiert meinetwegen; aber dann erkennt sie, wie jede rechte Frau, mit Wonne den stärkeren Willen des Herrschers und folgt wie ein Lamm. Und dieser Träumer, dem in der Welt, in der allein er gelebt hat, in der Welt des Gedankens, gerade das



sitzen, um ungestört Phrasen fabrizieren zu dürfen. Wer ohne materiellen Rückhalt und mit nicht größerem Verstand der Allgemeinheit immer nur aufdringlich nützen will, wird unter die Füße getreten werden und die Brutalität, die ihn zertrat, nur noch frecher machen, als sie vorher schon war. Wieviel tiefer als Ibsen ist da schon Ernst v. Wolzogen vorgedrungen, wenn er im „Dritten Geschlecht" aus dem Munde des Arnulf Rau die spöttische Antwort erteilen läßt: „Ach so, Sie wollen dienen?.. Wir wollen herrschen, Herr Baron!"

572. Herrschaft ist aber für **Herrschnaturen, nicht für Schwätzer. Und was Rebekka betrifft, die sich früher einmal als eine** Herrscherin **auf** ihre **Art dachte**, raubtierartig Nebenmenschen vernichtend zu eigenem **Nutzen** und frei von allem **Vorurteil, so ist auch** ihre Läuterung **nicht beweiskräftig, denn der** Dichter **läßt sie nicht sowohl aus** ethischen, **als vielmehr aus** praktischen Gründen **ihren** Verzicht leisten: sie sieht **ein, daß sie** Rosmer so, wie sie ihn **haben will und allein gebrauchen kann, niemals** kriegen wird; der **Schwächling, an der Vergangenheit klebend, wird sie zeitlebens** mit seiner **Reue plagen.** Darum will sie **sterben und macht aus der** Not eine **Tugend.**

573. Rosmer und Brendel. Auch in „Rosmersholm" bekommen **wir ein paar Figuren zu sehen, die Fleisch und Blut haben, den fanatischen Rektor, den opportunistischen Mortensgård und die Karikatur des Helden, Rosmers früheren Lehrer Brendel, der noch spät zur beschämenden Erkenntnis** seiner **Inhaltslosigkeit** gelangt. **Die Karikatur hat ein naiver** Künstler **geschaffen, den Helden selbst ein** Hilfloser, **der, wie immer auch rührend in seinem heiligen** Eifer, **andre in** die Irre führte, weil er selbst nicht klar sah und eine Aufgabe angriff, die gleich sehr seine plastischen wie seine intellektuellen Kräfte überstieg.

* * *

Emile Zola:

„Thérèse Raquin."

574. Ein Ereignis. Im Jahre **1887** erschien der große französische **Romandichter** mit einem seiner bekannten „coins de la création, vus **à travers** un tempérament", plötzlich in Berlin, auf einem Vorstadttheater im Norden, wo bisher mit Hochgenuß nur die allerzotigsten Verwickelungen, die allerseichtesten Witze vom Berliner Publikum und Berliner Kritikern verdaut worden waren, die nun mächtig aufzischten, weil die vornehme Würde jener Kunststätte für immer entweiht sei. Es war eine Art von Vorpostengefecht, eine einleitende Kanonade für den Feldzug der „Freien Bühne", die sich langsam vorzubereiten begann.

575. Zola und Schiller. „Thérèse Raquin" war kein Stück, das zur Erbauung oder auch nur zur Erholung der Menschen geschrieben wurde. Ein Wagnis, ein neuer Versuch war es, die Berechtigung des Häßlichen in der Kunst nachzuweisen. Es schien andrerseits dem Bemühen entsprungen, von der Bühne her geradezu belehrend zu wirken, d. h. gewisse Zuschauer mit Dingen bekannt zu machen, von denen sie nicht wissen, aber wissen sollten, und insofern ist es als ein höchst sittliches Stück zu bezeichnen. Die Qualen, die des Verbrechers harren, werden mit einer solchen psychologischen Genauigkeit, mit solcher Unerbittlichkeit dem Lauschenden vorgeführt, daß jeder, der den Versucher in seiner Brust trägt,

nur mit Entsetzen und tief erschüttert das Theater verlassen kann. Zola ist keiner von den Schriftstellern, die die Tugend philiströs, das Laster reizend darstellen, die uns glauben machen möchten, daß wahre Leidenschaft und Reinheit unvereinbar seien, daß jede rechtschaffene Frau von irgend einer gründlich abgeliebten Kurtisane an Edelmut und Herzensgüte übertroffen werde, wie das seine Landsleute so oft versuchen. Es fällt zudem kein Wort in „Thérèse Raquin", das an sich durch seine Rohheit verletzte; auch sind keine Einzelheiten geboten, die an sich schon schlüpfrig und gemein wären; insofern kann man schlechterdings nicht davon reden, daß der Verfasser im Schmutz wühle, wie in seinen Romanen. Aber während er die Schuld jedes Reizes entkleidet, entsteht die Frage, ob es

drischer Art; ein junges Weib sitzt daneben, mit starr ins Leere gerichteten Augen und sagt ab und zu auf eine Frage, die dringlich an sie gerichtet wird, ein trostloses, blechernes „ja", ohne sich zu rühren. Die Langeweile, die beklemmendste Langeweile brütet über diesem Bilde; doch unsre stille Frage, was in dieser jungen Frau wohl vorgehen, welchen Gedanken sie wohl nachhängen, welch ein Meer von bösen Leidenschaften in ihrem Innern vielleicht branden möge, wird bald beantwortet. Der Ehemann, der Abgebildete, ist ausgegangen, der Maler kommt heimlich zurück und im Dunkeln spielt eine Liebesscene zwischen dem Paar, mit Geständnissen und Küssen, mit so unverhohlenen Seufzern und Klagen, daß uns der Atem der Sünde bedrückend heiß daraus entgegenweht. Der Plan, sich frei zu machen,

den recht wohl einen Lichtblick in dem düstern Ganzen bilden. Der Akt schließt damit, daß der Maler die junge Witwe heiraten soll — so planten es die Hausfreunde im Interesse ihrer größeren Bequemlichkeit — die Mutter willigt ein und mit dem nächsten Akte beginnt dann die eigentliche Tragödie.

578. **Ehesegen.** Wir sehen das Paar nach der Trauung; der Schatten des Ermordeten steht unaufhörlich zwischen ihnen. Jede Vertraulichkeit ist längst unmöglich geworden; die Frau hat einen Abscheu vor dem Mörder; seine Glut widert sie an; er wird des ersehnten Glückes nicht teilhaftig. Sie versuchen mit gemachter Geschäftigkeit Alltägliches zu besprechen — des Morgens um vier Uhr — es mißglückt immer von neuem; dann ist die Frau einen Augenblick allein, Todesangst überkommt sie, es ist grauenerregend, alles, bis zur Rückkunft ihres Geliebten durch den früher so oft benutzten Eingang. Endlich sprechen sie doch von dem Toten, wie er ausgesehen in der Morgue, ihre Gedanken fallen auf das Bildnis, dort über dem Schranke, der Tote starrt sie an, sie versuchen das Bild zitternd herabzureißen, die Mutter kommt dazu, belauscht sie und wird vom Schlage gerührt.

579. **Der vierte Akt** ist der schauerlichste. Die gelähmte Frau sitzt mit offenen, anklagenden Augen sprachlos da, eine furchtbare Rächerin. Die Qual der Leiden ist maßlos gesteigert, jedes ist dem andern zur Last, gegenseitige Anklagen, Zank und Hader folgen. In einer meisterhaft geführten Scene ist die immer wiederkehrende Entgegnung des jungen Weibes ein blechernes, eigensinniges: Du hast ihn gemordet — du hast ihn gemordet! Der Mann wird wütend. Sie soll ihren Teil an der Schuld auf sich nehmen; sie thut es nicht. Er will sich angeben, aber er ist zu feig dazu und sie verhöhnt ihn. Die Nachbarn kommen wieder, die Gelähmte beginnt zum Entsetzen der Zuschauer mit krampfhaft zitternder Hand auf den Tisch zu schreiben: „Clement und Therese haben . . .“ da sinkt der Arm herab. Der eine ergänzt: haben ein gutes Herz, haben mich so treu gepflegt. Schließlich gewinnt die Aermste auch die Sprache wieder und zu ihren Füßen sterben die Schuldigen an Gift.

Es ist Entsetzen auf Entsetzen gehäuft, verführen kann das nicht. Aber ist es erlaubt? Am ehesten wohl noch im Hinblick auf den deutschen Philister, der es so sehr liebt, wenn alles schön und edel auf der Bühne zugeht; dann verläßt er tief befriedigt, mit gewölbtem Brustkasten, in dem stolzen Bewußtsein, was für außerordentlich vortreffliche Mitglieder das genus humanum doch aufweise, das Theater und bleibt selbst so lüstern und so brutal, wie er immer war. Wo er aber gezwungen wird, den Ausbrüchen der Herzensroheit beizuwohnen, ohne daß eine klingelnde Narrenkappe ihre Häßlichkeit dämpft und übertönt, da wird er unruhig und stöhnt über die Entwürdigung der Bühne.

580. **Grenzen.** Junge Gemüter können natürlich ein gutes Teil Schönfärberei vertragen; die Grenzen abzustecken, an denen bei weiter Vorgeschrittenen die Aufnahmefähigkeit für Häßliches versagt, dazu waren noch viele Experimente nötig. Ist es der Humor allein, die Abwechselung mit Ausbrüchen der Fröhlichkeit, was uns Peinliches und Fürchterliches unbeleidigt hinnehmen läßt? Hat Richard III Humor? Jedenfalls einen von grausiger Art; hauptsächlich ist es

wohl die wilde Grazie dieses scharfdenkenden und schnell zugreifenden Bösewichtes, was uns bezaubert; in „Thérèse Raquin" war es die, vor Gerhart Hauptmann noch nie so vernommene Sicherheit des Dialoges, die gelungene Vortäuschung genauer Wirklichkeit, die logische, zwingende Begründung des dramatischen Lebens, die reiche Charakteristik. Obschon das Zusammenleben des schuldigen Paares die Schrecken des „Macbeth" mitunter noch überbot, konnte man mit Teilnahme, nicht ohne ästhetische Befriedigung den Vorgängen folgen. Nur der Schluß, wenn die vom Schlage gelähmte Frau im gegebenen Augenblick ihre Sprache und ihre Beweglichkeit, soweit der Dichter es braucht, wiedererlangt, ist medizinisch völlig unwahr. Dergleichen kommt nicht vor.

581. **Held und Spießbürger.**

zuführen? Wird das nicht eher zur Nachfolge aufmuntern?

582. **Abschreckung.** Die Juristen behaupten, daß viele Verbrechen geradezu aus Eitelkeit begangen würden. Trotzdem ist es nicht sehr glaublich, daß die Darstellung Zolas irgend einen verleiten könne. Der bleiche Schreck ist zu mächtig, die Folter der Schuldigen zu sinnfällig. Im übrigen hat der Dichter auch nach der andern Richtung hin die Handlung vortrefflich motiviert. Das Paar ist gerade fein genug angelegt, um die Folgen seines Beginnens schon vor der Ausführung ahnen zu können, der Mörder zwar ein Windbeutel und bloßer Bureauarbeiter, aber ein Maler von Beruf, mit einer beweglichen Phantasie, und er kennt, wenn nicht den Ehrgeiz, so doch die Leidenschaft. Die Frau endlich, die Sünderin, trägt ein wildes Herz in der Brust, das

drei Dinge niemals außer acht lassen: vor allem, daß es nicht schlechthin französische Sitten sind, die uns da geschildert werden, sondern nur die Sitten eines ausgewählten kleinen Kreises, bei dem reiche Mittel, höchste Kultur, Müßiggang, schlechte Ueberlieferungen und tausendfältige Verführung ein wahres Treibhaus für Konflikte jeder Art geschaffen haben, daß aber der Marquis sich noch lange nicht mit dem Pariser, der Pariser sich nicht mit dem Franzosen deckt. Selbst im berüchtigten Seine-Babel leben breite Schichten, die an Fleiß, Frugalität und schlichter Spießbürgerlichkeit durchaus mit uns wetteifern und Heinrich Laube z. B. sah sich mehr als einmal durch die Frage beschämt: „Nicht wahr, ihr jenseits des Rheins seid auch bons enfants wie wir?“

584. Frauen und Mädchen. Eines Ferneren darf nicht vergessen werden, daß es kein bloßer Zufall ist, wenn in unsern heimischen Lustspielen vorzugsweise Mädchengestalten auftreten und der Vorhang fällt, sobald die liebe Kleine unter die Haube gebracht ist, während bei unsern Nachbarn dort die Stücke erst beginnen. Dies liegt nicht etwa daran, daß eheliches Glück bei uns etwas ebenso Selbstverständliches ist wie drüben häuslicher Zwist; das liegt allein an der Unauflöslichkeit der katholischen Ehe, die aus dem Irrtum eines verliebten Kindes eine unzerreißbare Kette fürs ganze Leben schmiedet, sodaß, wo der Deutschen früher die Scheidung offenstand, um mit besserer Erfahrung noch einmal die schwere Wahl zu treffen und sich eine harmonische Zukunft zu sichern, der Französin nur ein ungleich gefährlicherer Ausweg übrig blieb, wollte sie für einen *unwürdigen Gemahl, der sie betrog und allein ließ,* einen Ersatz haben. Bei uns haben die Mädchen ihren Roman, drüben haben ihn die Frauen; bei uns gewähren die Eltern fast ausnahmslos volle Freiheit der Wahl, drüben höchst selten und gerade für die im Kloster erzogenen Töchter der höheren Stände sind die Notare mit dem Ehekontrakt und dem Vermögensnachweis die legitimen Brautjungfern. Da muß man denn nicht gleich mit Steinen werfen und auf die französische „Unsittlichkeit“ losziehen, wenn das Leben der Frau grellere Erscheinungen bietet als bei uns und zur dramatischen Behandlung so oft herausfordert.

585. Publikum. Endlich muß man sich vergegenwärtigen, daß das Pariser Theaterpublikum von dem unsrigen verschieden ist und es dem Dichter drüben freisteht, mit ungleich größerer Deutlichkeit ein Problem zur Frage stellen. Nur verheiratete Frauen besuchen aus den besseren Ständen solche Stücke wie „Francillon“. In Deutschland ist das anders; da beansprucht die ganze Familie bis zum jüngsten Backfisch in jedes Stück gehen zu dürfen, und weit entfernt, ein Theater zu meiden, das ein ausschließlich reifes Publikum verlangt, schlägt man den umgekehrten Weg ein: man beschuldigt nach gestillter Neugier den betreffenden Dichter der Immoralität und verklagt die Bühne wegen Untergrabung der Sittlichkeit. Das ist natürlich verkehrt. Unmoralisch werden gewisse Stücke erst in den Stadttheatern der Provinz, wo eine Reihe von Familien ihren feststehenden Platz haben, denen eine andre Zuflucht für den Abend nicht zur Verfügung steht. Der Fehler liegt dann aber *nicht an* der Dichtung, sondern an der Direktion, die ihren Abonnenten derlei Sachen bietet, und an

den Familienvorständen, die trotz allledem ihre Kinder dorthin führen.

586. **Die Handlung.** Was die Idee des fraglichen Stückes nun anlangt, das 1887/88 in Deutschland viel Staub aufwirbelte und sogar unsre Parlamente beschäftigte, so ist sie kurz folgende: Eine junge, schöne, leidenschaftlich liebende, etwas überspannte Frau fühlt sich von ihrem Manne vernachlässigt. Die Freunde ihres Mannes und er selber nehmen in ihrem eigenen Salon nicht den mindesten Anstand, immer wieder den Namen einer gewissen Kokotte zu erwähnen und die junge Frau hat es mit weiblichem Spürsinn bald heraus, daß diese auch die Geliebte ihres Gatten gewesen sei, noch immer Anziehungskraft auf ihn ausübe, und daß er wieder zu ihr zurückkehre. Sie sagt ihm, nachdem er ihre Liebkosungen brüsk und kalt abgewiesen, daß, wenn

der Fall ist), und es liegt auf der Hand, daß dieser Argwohn für jedes zarte und fromme Gemüt etwas Peinliches und Abstoßendes haben muß. Trotzdem würde man fehlgehen, die Moral des Stückes etwa in dem Gedanken zu suchen: zu solchen Folgerungen, zu solcher Notwehr darf eine Frau sich drängen lassen. Die Uebereilung Francillons ist nur ein Schreckschuß, ein blinder Lärm, den der Dramatiker braucht, um zu spannen und zu überraschen, und der Nachdruck liegt nicht etwa auf einem durch Eifersucht, Liebe und Stolz verwirrten weiblichen Ideengang, der auch irgend eine andere Tollheit hätte zeitigen können, sondern auf der Männerwelt, die Alexander Dumas uns vorführt. Das Beste, was man von diesen Männern sagen kann, ist, daß einige von ihnen ihre eigene Verächtlichkeit fühlen und pikante Glossen



Pietro Metastasio
1698 1782.



Emanuel Schikaneder
1751—1812.



Friedrich Kind
der Dichter des „Freischütz“
1768—1843
Nach dem Gemälde von L. Geyer

:nden jungen Männer spricht
iter, und zwar sehr bittere
zende Dinge.

„Die berühmte Frau.“
as nun unmoralisch sein?
e zur selben Zeit am „Deut-
heater“ ein Stück gegeben,
n unbeaufsichtigtes Mädchen
Jahren sich mit den Leut-
rumtreibt, lügt und schwin-
d zwar in einer Sprache,
nach der Kneipe und halb
n Stalle schmeckt. Agnes
verstand es meisterhaft, diese
den Zuhörern einzuschmei-
id so manches Backfischchen
oiß mit klopfendem Herzen
wonnigen Bewußtsein nach
s jener bezaubernden Schö-
weder bereits gleich gethan
n oder doch so bald als
gleich thun zu wollen. Dies
ilt in Berlin für moralisch,
ion“ nicht. Nun sind wir
glücklich, dasjenige noch
nicht zu besitzen, was der
er society nennt, einen
eis, wo jedes Gefühl für
it und Reinheit längst ent-
n ist, wo die Männer längst
t haben, nicht etwa sich zu
wenn sie sich gegenseitig
haben, — dies würde für
abgeschmackt gelten, —
selbst sich zu verklagen.
chieht und alles ist schön,
ur kein größerer Skandal
die Hauptkunst bleibt, von
Zeit in gewissen Kirchen,
ien Gelegenheiten, mit ge-
ersonen gesehen zu werden,
en with the right people,
t man einen Freibrief, so
Schmutz zu waten, als man
ll. Wir kennen dies Treiben
t: selbst in unsern höchsten
hat die Gesellschaft die Fa-
ch nicht zu ersticken ver-
iese, mit all ihren teuren
iligten Gewohnheiten steht
über ihr und wird sie hoffentlich
zu beherrschen auch nicht aufhören.
Aber wir sollten doch dankbar sein,
wenn wir wenigstens vom Hören-
sagen, aus dem Munde eines geist-
vollen und witzigen Dichters er-
fahren, wie es hier und da aussieht
und worunter andere zu leiden
haben. Es ist immer schon etwas,
zu belehren, wenn man außer stande
ist, zu bessern.

589. „Wie die Blätter.“ Der
Italiener Giacosa läßt zur Zeit ein
Schauspiel bei uns aufführen, worin
er zeigt, wie ein kurzer Wirbel-
sturm der Prüfung verschiedene Mit-
glieder einer einst hochgestellten
Familie in die Pfütze schleift. Da
stöhnt der alte Vater: „Ich glaubte
genug gethan zu haben, wenn ich
meine Kinder **reich** machte. Jetzt
seh ich meinen Irrtum ein.“ Im
Stück des Giacosa ist es die Tochter
des Hauses, die die Prüfung be-
steht und sich behauptet, während
der elegante, witzige, müßiggänge-
rische Bruder sich als ein ganz halt-
loses Subjekt entpuppt. Dasselbe
Verhältnis besteht zwischen Lucien
und seiner Schwester. Ein einziger
Blick auf diese, ohne jede Ziererei
mit aller Tüchtigkeit eines wohl-
erzogenen französischen Mädchens
ausgestattete, von Dumas mit liebe-
vollster Zartheit durch das Stück
geführte junge Dame sollte genügen,
des Dichters wirkliche Absicht deut-
lich zu machen, die man allzulang
in Deutschland, trotzdem „Fran-
cillon“ eines der meistgespielten
Stücke war, völlig verkannt hat.

* * *

José Echegaray:

„Galeotto“

(„el gran galeoto“).

590. **Der Dichter,** der in Spa-
nien mehrfach Minister war, wandte

sich 1874 der Dramatik zu und hat mit etwa dreißig Stücken eine neue Blüte des spanischen Theaters hervorgebracht. In Deutschland war seine Ersteinführung durch Paul Lindau mit dem obengenannten Drama weitaus am erfolgreichsten. Spätere Versuche, meist mißglückend, lieferten wieder einmal den Beweis, daß jede echte Kunst schließlich doch nur national und allein aus den Voraussetzungen eines bestimmten Volkstumes heraus zu verstehen sei. Man kann sich Goethe nicht als einen Yankee, Turgenjeff nicht als Norweger, Sardou nicht als Deutschen denken.

591. Tendenz. „Galeotto" ist ein erneuter Versuch, das Ungefällige auf der Bühne einzubürgern, dem Zuschauer von der Bühne herab Unangenehmes ins Gesicht zu sagen und diese Bühne zu dem zu machen, was sie nach Schiller sein darf:

die"; den Mittelsmann, das
zungige Ungeheuer geda
Zwischenträgerei und Kl
wollte er poetisch verwerte
nun beinahe selbst den p
Tücken dieses unheimlich
schöpfes zu erliegen. Er n
leumdet, bei Don Manuel,
in seinem Hause ein Asyl
hat; er solle dessen junge
nachstellen, zu der seine Bez
über jeden Zweifel erhab
Langsam und tropfenweise
Gift in das Ohr jedes G
der Unglücklichen geträufe
den lieben Verwandten
treuen Nachbarn, bis Sch
Schlag über die Häupter
hetzten hereinbricht und sie
serei treibt. Wir sehen Don
sterbend, während ihm di
bildete Gewißheit von der
seiner Frau die letzten Stu
Folter macht, sterbend mi

zu beschmutzen. Dies ist es, was die bösen Zungen so eifrig macht. Wie schwelgen sie in ihrem Richteramt! Sonst die Kleinen, die Angegriffenen, die Verspotteten, wie sind sie nun so groß, wie können sie gar nicht genug thun, das gestörte Gleichgewicht der Welt wieder herzustellen, die Retter der Gesellschaft! Man muß sich hier vergegenwärtigen, daß trotz der fingierten Absicht des Dichters, Galeotto, der sinnbildliche Zuträger und Ohrenbläser, sei frei von Schuld, diese Schuld dennoch besteht und zwischen den Zeilen wohl zu lesen ist. Nichts ist harmlos an dem saubern Kleeblatt, das die edle Julia in die Arme eines zweiten Gatten führt. Elend sollten die beiden werden, jedes für sich, dies war das geheime Ziel; der Möglichkeit eines noch so fernen Vergessens des Geschehenen und einer hoffnungsreichen Zukunft sollte die Trennung dauernd vorbeugen. Das Paar einigt sich der Welt zum Trotz, und hierin liegt die poetische Gerechtigkeit, liegt die dramatische Vergeltung, die das dustere Stück doch noch zu einer Art versöhnenden Ausganges führt. Der Dichter packt scheinbar den Stier bei den Hörnern, der nun, mit blutunterlaufenen Augen, das Opfer entschlüpfen sieht, das er so gern zerstampft hätte.

594. Ironie. Es dürfte sobald kein andrer etwas ähnliches versuchen, aber es ist lehrreich, daß es Einem zum mindesten gelungen ist. Wer bis dahin der Menge etwas zu sagen hatte, mußte eine Maske vornehmen, mußte sich eine Narrenkappe aufsetzen und an jedem Wort studieren, damit es doch ja so eingerichtet sei, daß sich niemand verletzt fühle. Dies nannte man Satire. Es ist schwer zu begreifen, wo die Wirkung liegen *soll. Diejenigen, gegen die sie sich richtete, sollten* nicht merken, daß sie gemeint seien, damit sie nicht zum Theater herausliefen; und die sich dennoch getroffen fühlten waren nicht etwa die schlimmsten, es waren diejenigen, die auch ohnehin ein Gefühl von Verantwortlichkeit in der Brust trugen, die sich ein Gewissen und eine feinere Empfindung anerzogen hatten. So saß denn der biedere homo sapiens, das alte Musterexemplar, mit breitem Lachen im Gefühl seiner Gottähnlichkeit da und stöhnte bei jeder ungeschminkten Wahrheit bald über Entwürdigung der Bühne, bald über Vergröberung des Geschmacks, während die „Satiriker“ sich mehr und mehr bemühten, die Dummheit liebenswürdig darzustellen, die Bosheit dagegen mit Geist auszustatten und in Humor zu hüllen, damit nur ja das einzige nicht einträte, was sie angeblich beabsichtigten: die Wirkung auf die Gesellschaft. Die wenigen, die dennoch von der Bühne aus diese Wirkung erzielten, sie schrieben in anderem Ton. Uns ist die Thusnelda in der „Hermannschlacht“ eine liebere und lehrreichere Figur, als alle die Scharen holdseliger Backfische, in denen die Unarten unsrer Mädchen anscheinend verspottet, in Wirklichkeit der Menge humoristisch verklärt und teuer gemacht wurden. Wer seinem Volke nützen will, wie Kleist, der muß zum mindesten ein Korn jener rücksichtslosen Ironie besitzen, die Bismarck befähigte, der Opposition die Stirn zu bieten. Es ist ein Irrtum, daß auf diese Welt schon je etwas anderes gewirkt habe, als sittlicher Ernst und Einsetzen seiner Person.

Echegaray hat diesen Ernst besessen; er hat über eine gewisse Klasse kleiner Seelen auf eine *wunderbar* geschickte Art den bittersten Hohn ausgeschüttet, seit George Sand ihre „Indiana“ schrieb. „E

giebt Menschen, heißt es bei ihr, die in beständiger Angst leben, daß man sie übersieht, über deren vorgehaltene Füße wir fortwährend stolpern, und die dann regelmäßig ein großes Geschrei erheben, damit man ihrer um Gottes willen doch auch gewahr werden möge! Ein Gewürm, das man zertritt! Eine Art Kot, die uns den Weg zwar nicht verlegt, aber beschwerlicher macht!"

595. **Paul Lindau.** Es sind dieselben, die auch im „Galeotto" ihr Wesen treiben und aufs peinlichste bloßgestellt worden sind. Fragen wir aber nach den letzten Gründen, die es uns ermöglichten, diesem vielköpfigen Jago bei der Arbeit zuzuschauen, so finden wir sie vor allem in der aufblitzenden Hoffnung, die Bosheit könnte nicht ganz gelingen. Hier setzt das große Verdienst des Bearbeiters ein. Lin-

Richard Voß:

„Eva".

596. **Aufbau.** Der Titel dieses interessanten Stückes dürfte eigentlich nicht „Schauspiel in fünf Akten" sein, sondern „Sittengemälde in fünf Abteilungen" oder „Charakterskizze in fünf Bildern" oder „Vier Tage aus dem Leben einer Frau". Die knappe Gedrungenheit eines richtigen dramatischen Kunstwerkes, die Einheit der Handlung fehlt. Lange Jahre liegen zwischen den Vorgängen, die wir sehen, und einzelne der auftretenden Personen werden steinalt. Der erste Akt ist ein Vorspiel, der letzte ein Nachspiel, und auch der vierte steht mehr neben dem dritten, als daß er ihm folgt.

597. **Inhalt.** Dafür entschädigt die Einheitlichkeit der Charakterzeichnung. Die Hauptfigur bleibt

598. Eine Mörderin. Der vierte Akt zeigt uns die von ihrem Mann Verstoßene in der Wohnung jenes Elimar, der sich seinerseits die Sache wesentlich anders gedacht hatte. Er war, als ihm Eva so plötzlich über den Hals kam, um so peinlicher überrascht, da er erst eine andre Insassin aus seinen wohligen Räumen zu entfernen hatte. Er ist Wüstling von Beruf, nicht gerade originell, doch richtig gezeichnet; es ist alles zur Sache, was er sagt und thut. Er rechnet auf eine Versöhnung zwischen Hartwig und Eva, die ihm bald zur Last geworden ist, und da die Betrogene durch ihre Vorgängerin vom wahren Sachverhalt unterrichtet wird, fällt er, von ihrer Kugel durchbohrt.

599. Sühne. Der fünfte Akt führt uns in die Zelle eines Gefängnisses. Die Heldin, in Sträflingskleidern, liegt totkrank auf der Streu, zu ihren Häupten hängt die schwarze Tafel mit Nummer und Namen; eine schauerliche Wirkung. Wir sehen Hartwig eintreten, in greisem Haar, einen gebrochenen Mann, der nur noch Versöhnung sinnt und sich wegen seiner Härte anklagt. In seinen Armen stirbt die Unglückliche. „Sie war die erste nicht.“

Man sieht, es fehlt nicht an grellen Einzelheiten, und doch muß man sagen: der Dichter hat Maß zu halten gewußt. Nirgends macht sich eine Tendenz aufdringlich bemerkbar. Die bombastische Auflehnung gegen die schlechten Gesetze der Welt wegen eines Ausnahmefalles, nach französischer Art, ist vermieden worden. Der Autor schildert, er richtet nicht, und seine schlichte Treue der Menschenzeichnung entbehrt keineswegs des poetischen Zaubers.

600. Die Heldin. Der Charakter der Eva besonders hat einen genialen Wurf ins Tragische. Sie ist nicht makellos, aber sie kämpft, und gerad an ihren guten Eigenschaften geht sie zu Grunde. Sie würde nach Art von Millionen Dutzendmenschen in unbeanstandetem Glücke haben leben können, hätte sie nicht ein so wachsames Gewissen, eine so kräftige Wahrheitsliebe. Sie ist es, die dem Vater das Telegramm aus der Hand reißt und den Aktionären vorliest. Sie ist es, die von Hartwigs treuherziger Natur gewonnen, an seiner Seite den tobenden Arbeitern entgegentreten will. Ihr mitleidiges Herz möchte den Beraubten entschädigen und führt sie ins Unheil. Sie verschmäht es, ihn zu belügen, und er stößt sie aus dem Hause. Sie hält es für selbstverständlich, daß sie vom selben Augenblick an Elimars Seite gehört. Ihr Freimut vermag die selbstsüchtige, hohle Gemeinheit dieses Geliebten nicht zu argwöhnen, und sie wird sein Opfer. Ihre beleidigte Frauenwürde bäumt sich auf und ruft nach Genugthuung: da wird sie zur Verbrecherin.

Die Welt läßt dieses edle Wesen stranden, aber in unserm Herzen findet sie einen beredten Anwalt; und so ziehen uns überall ungekünstelte Töne warmer Menschlichkeit in ihren Bann. An keiner Stelle spürt man jenen ästhetischen Katzenjammer, wenn ein planvoll angelegtes Attentat auf unsere Rührung fehlschlägt. Man folgt den Vorgängen oft mit Ergriffenheit, und auch der Humor kommt in den ersten Akten zu seinem Recht.

601. „Eva“ und „Agnes Jordan“. Richard Voß hat in der „Eva“ Jahre lang vor der „freien Bühne“ einen sozialen Stoff m[it] Kühnheit und Kraft zu behande[ln] gewagt. Bei seinen späteren [...]

beiten ist er vielfach auf krasse Motive und in krankhafte Uebertreibung verfallen; doch unterhält uns dieses Erstlingsstück, das seinen Namen über alle deutschen Bühnen trug, noch heut. Auch litterarhistorisch ist es nicht uninteressant, weil einer von den begabtesten Jüngern, Georg Hirschfeld, seine „Agnes Jordan" sichtbarlich in „Evas" Fußstapfen wandeln ließ. Agnes haben wir gar achtundzwanzig lange Bühnenjahre hindurch vor uns und sehen dem allmählichen Zerbrechen und Niederwerfen dieser liebenswürdigen Vollnatur durch ein triviales Schicksal mit steigendem Unbehagen zu, für das nur die große Kunst einer Elise Dumont einigermaßen zu entschädigen vermochte, ohne doch im Publikum einen wirklichen Gefallen verbreiten zu können. Der Versuch war sehr lehrreich zur Nachprüfung der hundertfach bewiesenen That-

reiztheit von jener älteren Schule, ohne durch ebenso große technische Vorzüge den guten Geschmack vollends zu versöhnen. Ja, es schien mitunter, als ob solche Mittel absichtlich verleugnet würden, als ob die ganze Wirkung aus der Idee kommen sollte. So sah man innerhalb eines Rahmens, der fast die ganze Wand einnahm, eine Schüssel mit Kartoffeln auf einem Holztische stehen, ein paar lebensgroße, schlechtgekleidete, alltägliche Gestalten mit ausdruckslosen, stumpfen abgezehrten Gesichtern darum versammelt; — oder man sah in einer „Sprechstunde" einen mühsäligen Knaben halb entkleidet, während ein ganz alltäglicher Doktor den verkümmerten Brustkorb behorchte und eine nicht minder alltägliche, ärmliche Mutter dem Vorgange zusah. Es waren die Enterbten, die hier hatten gemalt werden sollen.

rtgerissen und zu ihren Stoffen ngeführt. Sie eilen der trägen enge weit voraus, und wenn diese ließlich hinterherkommt, stellt sie) vor das entsprechende Werk pfschüttelnd hin, hat der Ver- underung und des Abscheus kein de.

604. Ein schönes Heim. Etwas nliches widerfuhr Gerhart Haupt- ann, als er sein Erstlingswerk or Sonnenaufgang" in die Welt aussandte. Sein Stück führt s gleich an die Quelle, in das us eines Kohlenprotzen, eines iheren Bauern, auf dessen Gebiet ie schwarzen Diamanten" gefun- n wurden und der steinreich da- rch geworden ist. Die schärfsten gensätze ergeben sich da von nherein: blitzschnell erworbener ichtum bei fehlender Erziehung, ht bloß um soviel Glück zu er- ngen, sondern auch so große Mittel rdig zu verwenden, ja sie über- upt nur menschlich zu genießen. r reiche Bauer ist zum unheil- ren, ekelhaften Trunkenbold herab- sunken; am Beginn des zweiten tes wälzt er sich auf seinem jenen Hof herum und wird von r jüngsten Tochter ins Haus ge- gen. Seine zweite Frau ist ein nz ordinäres Geschöpf mit rohen, f Genüsse niederster Art gerich- ten Instinkten, ohne jede edlere egung. Die schleichende und stelnde Vertraute fehlt nicht, die s Bauernweib als „gnädige au" anredet, ihr schmeichelt und r sie kuppelt. Die ältere Tochter an einen Ingenieur verheiratet, r seinen Sitz im Haus aufge- lagen hat. Sie ist guter Hoff- ng und bleibt hinter der Scene, rigens ist sie Säuferin wie ihr ter. Der Schwiegersohn ist ein riebenes Weltkind, hat nach einer gendlichen Spielerei mit *Mensch- itsidealen, Beglückungsträumen* und Weltverbesserungsplänen schnell genug seinen Frieden mit Satan geschlossen und mit vollem Bewußt- sein in diese „Potatorenfamilie" des Geldes wegen hineingeheiratet. Er scheint seine Bergarbeiter nach Kräften zu schinden; das grollende Volk tritt indessen nur in ein paar verkümmerten Exemplaren auf und bildet lediglich den düstern Hinter- grund für das grau in grau ent- worfene Gemälde.

605. Das erregende Moment bringt in dieses gemütliche Haus einen Jugendfreund des Ingenieurs, einen Universitätsgenossen, der in- zwischen in Amerika gewisse Illu- sionen abgestreift und nach seiner Rückkehr als reifer Mann für seine Ueberzeugungen bereits im Gefäng- nis gesessen hat. In der Mitarbeit an der sozialen Frage erblickt er mehr als je seinen Lebenslauf, in der genauen Erforschung der Lage der Bergarbeiter seine augenblick- liche Aufgabe. Er ist kein Held, der den Mund voll nimmt, er ist eher etwas nüchtern gezeichnet, er- weckt auch kaum den Eindruck be- sonderer Begabung, einer eigen- artigen, schöpferischen Persönlichkeit. Aber er weiß, was er will, und sein Wille ist sein Gott. Er läßt sich, trotz der größten Heftigkeit seines Wirtes, der ihn gern um- nebeln und bestechen möchte, nicht einmal ein Glas Wein aufdringen: er hat „aus Bunge" die furchtbaren Folgen des Alkoholismus kennen gelernt und alle bezüglichen Ge- tränke abgeschworen. Er würde auch nie ein Mädchen heimführen, daß „hereditär" belastet wäre. Denn gesund soll die Menschheit wieder werden, und gesunde Kinder will er selbst erzeugen.

606. Der Konflikt ist sofort ge- geben; die jüngere Tochter des Hau- *ses erbleicht* bei jenen Geständnissen: der erste Sohn ihrer älteren Schwester

ist schon im Alter von drei Jahren an den Folgen von Alkoholismus gestorben. Es entspinnt sich, wie zu erwarten war, ein Liebesverhältnis zwischen Loth dem Reformer und ihr, aber während — vor Sonnenaufgang — der zweite Sohn der Schwester tot geboren wird, weiht der Arzt, ebenfalls ein Studienfreund Loths, diesen in die traurigen Verhältnisse der Familie ein. Loth verläßt das Haus um seiner Sache willen, aber ohne tiefergehenden Kampf und unter Zurücklassung eines Abschiedsgrußes an die Geliebte, die, verzweifelnd in diesem Pfuhl, sich den Tod giebt. Die letzten Worte, eine grausige Ironie enthaltend, werden von dem betrunkenen alten Bauern gelallt, der hinter der Scene seinem Lager entgegentaumelt.

607. **Der Verfasser,** der sich in seinen jugendlichen Selbstbekennt-

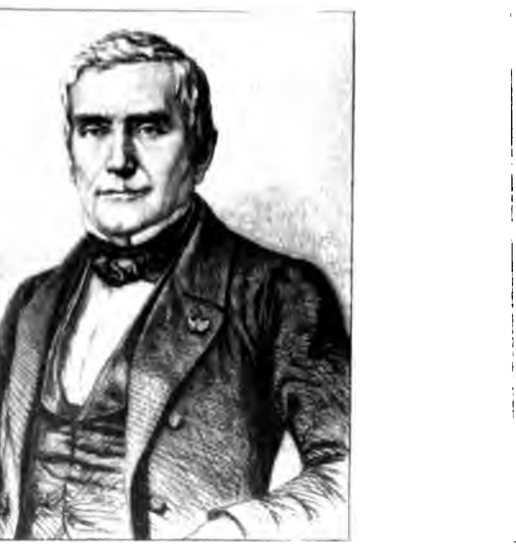
„Sonnenaufgang" freilich nie gewonnen. Die Erstaufführung war so sehr Gegenstand der Kontroverse, daß die Parteien in Berlin sich beinahe zerrissen; für die Provinztheater, die von Familien, jungen Mädchen und Schülern besucht werden, ist es wegen seiner vielen Kraßheiten überhaupt niemals geeignet gewesen. Inzwischen hat der Altruismus unter den Mächtigen wohl oder übel zugenommen und zu allen möglichen Arten der Arbeiterfürsorge geführt; der Kampf ums Dasein aber wird hoffentlich nicht aufhören, der großen Mehrzahl der Besitzenden Aufgaben zu stellen, die sie frisch erhalten.

609. **Wirkung.** Ganz umsonst ist das Drama trotzdem nicht geschaffen worden. Als das Buch erschien, riefen noch viele feingebildete Leserinnen in aufrichtigem Unglauben: „Aber solche Menschen,



Charlotte von Hagn
1809—1891
als Thekla im „Wallenstein“, München 1828
Nach dem Gemälde von J. Stieler.





Eugen Scribe
1791—1861.

Charlotte Birch-Pfeiffer
1800—1868
Nach einer Zeichnung von Lallemand.



kömmlicher Motive den Aufguß ihrer wässerigen Erfindung strömen ließen, gemeinsame Sache zu machen, um die Kunst für ihre Absichten in Erbpacht zu nehmen. In dieses Idyll scholl der gelle Ruf des ersten deutschen, von Gerhart Hauptmann losgelassenen Sturmvogels, ein Drama mit neuen Motiven ankündigend. Man hätte den Vogel am liebsten weggeschossen, denn nur dem Schiffer auf See sind die Sturmvögel heilig. Man schoß, und schoß vorbei. Gerhart Hauptmann wurde von besonders Erbitterten als eine Art Beutelschneider und Raubmörder der Polizei denunziert; dennoch hat er als Dramatiker seinen Weg gemacht.

* * *

„Das Friedensfest."

610. „Die Familie, das ist das moderne Schicksal," hatte Taine gesagt, und eine „Familienkatastrophe" nannte Gerhart Hauptmann sein zweites Stück, das deshalb merkwürdig ist, weil er mit ihm den Beweis echter Dichterschaft auch dem Zweifler gegenüber erbrachte. Man wußte ihn in den Spuren von Holz und Schlaf, deren „Familie Selicke" kurz nach dem „Sonnenaufgang" erschienen und denen jenes erste Stück gewidmet gewesen war. Aber die Befürchtung, er könnte sich in dumpfer, undramatischer Stimmungsmalerei festhalten lassen, wurde vom Dichter siegreich widerlegt. In der „Familie Selicke" hatte man mitunter das Gefühl, das die Griechen beim Gedanken an den Hades zu haben pflegten, und man seufzte nach einem Odysseus, der den leblosen Schemen, die da hin und her huschten, Blut vorsetzte, um sie zum Reden zu bringen, ihr Seufzen und Stammeln endlich zu stillen.

611. Die Dichtung. Durch sein „Friedensfest" bewies Gerh… Hauptmann, daß seine Gestalt… Blut besitzen. Es waren querköpfi… achtkantige Menschen, durch verkehr… Erziehung, trostlose Jugend, her… Schicksale gereizt, verbittert, v… dorben, aber es waren Mensch… mit starkem Empfinden, der Leide… schaft nicht unfähig. Der Dich… wußte an ihre versteinerten Herz… zu schlagen und den Quell der Lie… in ihnen zum Fließen zu bringe… Schon hatten die Schreckensmänn… des Naturalismus uns einred… wollen: es sei von der ganz… kommenden Dramatik nichts me… zu erhoffen, als höchstens ein neu… „milieu", irgend eine neue G… sellschaft mit neuen Gemeinplätz… statt der alten, mit irgend ein… exotischen Duft gesättigt, den n… noch nicht verkostet hatten. Als … der Mensch und zwar der Mitmen… in unsrer nächsten Nähe jem… zu ergründen wäre. Man verhän… über diesen unscheinbar und s… dahinlebenden Nachbar ein groß… Schicksal, und man wird plötzl… Charakterzüge in ihm entdecken, … aufs äußerste überraschen. Geleg… heit ist alles, im Leben wie a… der Bühne. Man gebe den Figur… Gelegenheit, ihr Innerstes zu en… hüllen, dann mag das „milieu" … alt sein wie es will, man wird e… neues Stück vor sich haben.

612. Die Wirkung. Und n… war in der That manches an diese… „Friedensfest". Wer hatte geglau… daß jenes aufgeregt zweifelsüchti… Berlinertum von 1890 zu anhalte… dem, wiederholt durchbrechende… einstimmigen Beifall durch d… Hilfsmittel einfacher menschlich… Rührung fortgerissen werden konnt… Wie den zur Weihnachtszeit wied… einmal nach langem Unfrieden ve… sammelten Familienmitgliedern d… Eisrinde langsam zerschmolz, die i… Innerstes umpanzert hatte, wie …

sich, einer vom anderen gewonnen, gegenseitig an die Brust sanken, wie ihnen allen die Last vom Herzen fiel und der ältere der beiden Brüder aufatmend nach der gewohnten Stummelpfeife griff, um sie mit zitternden Fingern anzuzünden, als wenn ein Ueberangestrengter nach schwerstem Tagewerk sich wieder dem Gedanken der Behaglichkeit hingäbe, — wer hatte noch gedacht, daß eine so schlichte Sache so mächtig wirken könne? „Herzensgüte fehlt uns," sagt Gerhart Hauptmann. Von ihrem Segen hat er unserm hastigen, gereizten, selbstsüchtigen, rücksichtslos vorwärts strebenden Geschlecht eine Probe geben wollen. Durch zwei lichte Frauengestalten, Mutter und Tochter, hat er sie in sein Stück hineingebracht. Ihr Walten und Wirken veredelt und hebt die Menschen, und trotz eines Rückfalles zu allgemeinem Unfrieden, erste zeigte sich übrigens schon darin, daß Loth, in seine graue Theorie verrannt, nach einem blühenden Geschöpf, das ihn liebte, nicht einmal die rettende Hand hatte ausstrecken mögen, während im „Friedensfest" die junge Braut liebevoller und natürlicher handelt, wenn sie trotz vorausgeworfener Schatten nicht daran verzweifelt, sich mit ihrem Wilhelm eine Zukunft aufzubauen. Es scheint, von diesem Schluß aus betrachtet, ein leiser Zug antiker Auffassung durch das Stück zu gehen, wenn etwa Sophokles in der „Elektra" das furchtbare Schicksalsgesetz der Vererbung in ein Problem schaffender Familienliebe und Wiederherstellung des Rechtes umsetzt, in einem großen Sinn, der das mürrische und hilflose Aufwerfen bloßer Fragen bei Henrik Ibsen weit hinter sich im Nebel zurückläßt.

bald: „Gott ist die Sünde, die Ehe ist Unzucht, Eigentum ist Diebstahl!" Wovon der Mittelsatz noch fünfzig Jahre später in Norwegen und Rußland die Gemüter sehr beschäftigte.

616. Die Leineweber. Dem so geschürten Unfrieden kam in einem der unglücklichsten, vom Schicksal wie zum Paradigma ausgesonderten Winkel des deutschen Vaterlandes: im Eulengebirge, die Not der schlesischen Weber entgegen. Hier war seit Aufhebung der Zünfte die Zahl der freien Hausweber stark angewachsen, aber ebenso die Zahl der Kaufleute und Fabrikanten, während das uns damals in aller industriellen Technik weit vorausgeeilte England die ganze deutsche Weberei niederdrückte. Der jetzt ausbrechende scharfe Konkurrenzkampf verführte die Unternehmer zu einer grausamen Härte, die gegenüber einem so gutmütigen Menschenschlage vollends teuflisch erschien. Zwar, sagt Heinrich von Treitschke, „ungeheuer war die Macht der Trägheit in diesem entkrafteten hoffnungslosen Völkchen; die Weber widersetzten sich oft der Einführung verbesserter Arbeitsmethoden, sie entschlossen sich schwer zu andern, lohnenden Beschäftigungen überzugehen, sie trieben in den Rüben- und Kartoffelfeldern der benachbarten Grundherren unglaubliche Dieberei, und aus ihren überschuldeten Häuschen mochten sie nicht heraus, auch wenn sie anderswo besser und billiger wohnen konnten. Die habgierigen Kaufleute aber wollten ihre Waren lieber zu Spottpreisen von halbverhungerten Hausarbeitern beziehen als aus wohlgeordneten Fabriken."

617. Manchestertum und Beamte. Dem Könige, als er bei seinen Besuchen in Erdmannsdorf etwas von diesem Jammer kennen lernte, zitterte das Herz. Dort und in einigen andern Gebirg orten ließ er durch die Seehan lung große Spinnereien errichte bei denen mancher Unglückliche Lo und Nahrung fand. Heinrich Hei hat dann, etwas verlogen wie g wöhnlich, in seinem weltberühmt Webergedicht gesungen:

„Ein Fluch dem König, de
König der Reiche
Den unser Elend nicht konn
erweichen . ."

und weiter:

„Der den letzten Groschen v
uns erpre
Und uns wie Hunde erschieß
läßt.
Wir weben, wir weben!"

Denn auch das Militär war ni vom Könige, sondern von eine Breslauer Hilfskomitee, dem u. Gustav Freytag angehörte, vo sorglich aufgeboten worden, Frie rich Wilhelm IV aber jede falls viel hausväterlicher gewes als seine Beamtenschaft, die unt dem Oberpräsidenten Merckel, ti durchdrungen von der alleinseli machenden manchesterlichen Heil lehre: daß Angebot und Nachfra allein alles aufs beste ordn müßten, vollständig versagte.

618. Das Weberlied. D hörte man im Frühling 1844 zu erstenmal in den großen Webe dörfern des Gebirges ein neu Volkslied, „Das Blutgericht singen:

„Ihr Schurken all, ihr Satan
brut,
Ihr höllischen Dämone,
Ihr freßt der Armen Hab un
Gut,
Und Fluch wird Euch zu
Lohne."

und an einem Junitage wurde da Haus einer Firma Zwanziger

Peterswaldau von den Webern zerstört. Die ergrimmte Menge hauste noch zwei Tage lang, weniger raubend als zertrümmernd in den Fabrikantendörfern in einer Weise, die an die erste aufflammende Wut der Irländer bei ihrer Erhebung unter dem letzten Stuart gegen die verhaßte „Englishry" erinnert, wo ebenfalls ein Volk, das fast ausschließlich von Kartoffeln lebte, die geraubten Kühe nur zu schlachten und an Feuern halb zu verbrennen wußte, ohne einen Genuß davon zu haben. So brachen die schlesischen Weber in den Fabrikantenkellern den Weinflaschen die Hälse, ohne Korkzieher zu benützen, setzten das scharfe Glas zum Trinken an und zerschnitten sich derart, daß ihnen das Blut nur so vom Munde rann.

619. **Tendenz.** All diese von der Geschichte überlieferten Züge

wirtschaftet, es werden nicht Gründe sachwalterisch entwickelt: man sieht Menschen, eine ganze Bevölkerung, in all ihren Instinkten und Gewohnheiten, in all ihren Beschäftigungen und Vergnügungen, in ihren Wünschen und in ihrer Sehnsucht mit buntester Differenzierung abgebildet, so daß man sie versteht und einsieht: dies ist in allen ähnlichen Fällen der einzig richtige künstlerische Weg. Und politisch gut; denn Lehren werden vergessen, Wohlfahrt mag sich verhärten. Dann werden „Die Weber" hervorgeholt, von leidenden Bevölkerungen und ihren Freunden gespielt werden, um Herzen aus dem Schlummer zu rütteln, um Einsicht zu verbreiten und Willenskräfte zu stählen. „Die Weber" sind sozusagen „die Hermannschlacht" der kleinen Leute.

621. **Wer ist Held?** Sie sind auch in Paris aufgeführt worden.

eiber zu Hyänen und treiben mit
:tsetzen Scherz," singt Schiller
n der Rolle, die die Frauen bei
:volutionen spielen. Man höre
d sehe, mit welchen satten Far-
ı Gerhart Hauptmann jene blassen
orte zu erläutern weiß, wenn in
: Häuslichkeit des frommen Be-
anen Hilfe die junge Schwieger-
hter wütend wird. „Mit euern
jotten Räden . . . dadervon da
mir o noch nich amal a Kind
t geworn. Derwegen han se
.egen, alle viere in Unflat und
mpen. Da werd ooch noch nich
ıal a eenzichtes Winderle trocken
. Ich hab mehr geflennt wie
ıen geholt von dem Augenblicke
, wo a so a Hiperle uf de Welt
n, bis d'r Tot und erbarmte sich
iber. Ihr habt euch an Teiwel
:cheert. Ihr habt gebet't und
iungen, und ich hab mir die Fisse
ıttich gelaufen nach een'n een-
)ten Reegl Puttermilch. Wie
:l hundert Nächte hab ich mir
Kopp zerklaubt, wie ich ook un
kennte so a Kindel ook a een-
) mal um a Kirchhof rumpaschen
. Euch is nich zu helfen . .
:derlumpe seid ihr, aber keene
anne . . Weechquarkgesichter, die
r Kinderklappen Reißaus nehmen.
rle, die dreimal „scheen Dank"
jen for ne Tracht Priigel. Euch
ben se de Adern so leer gemacht,
ß ihr ni amal mehr kennt rot
laufen im Gesichte" . . . Dann
ht sie hin, das Militär anspucken,
d eine zuschauende Weberfrau
st: „Gottlieb, sieh dir amal dei
eib an, die hat mehr Kriin wie
, die springt vor a Bajonettern
m, wie wenn se zur Musicke
ızen thät."

**623. „Die Weber" und Shake-
eare.** Daß Gerhart Hauptmann
n Dichter des Hamlet und des
ar nicht erreicht, *kann keinen
ıdel bedeuten. Aber ein Ruhm*
ist es, daß er mit seinem Weber-
drama ein Seitenstück, das sich
sehen lassen kann, zum Aufstand
des Hans Cade (aus Heinrich VI)
geliefert hat, durch sein Vermögen:
aufgeregten Menschen das innerste
Geheimnis aus ihren Herzen zu
brechen, um es in die knappsten
Worte gefaßt vor uns hinzustellen.

* * *

„Der Biberpelz."

**624. Hauptmann und Aristo-
phanes.** Dies ist eine der weni-
gen deutschen Komödien, die that-
sächlich Aristophanischen Geist in
sich bergen. Bekanntlich hat sie
bei ihrem ersten Erscheinen in Ber-
lin nicht sofort gefallen, und es
mußten Jahre vergehen, bis sie
selbst der Hauptmann-Gemeinde
völlig schmackhaft wurde. Der
Grund hierfür ist wohl in der all-
gemeinen Wandlung zu suchen, die
die Technik aller darstellenden
Künste, der Malerei nicht min-
der wie der Erzahlungskunst und
der Dramatik, während des letzten
Jahrzehnts, zu Gunsten der „Stim-
munggebung" durchzumachen hatte.
Seit jene Stagnation in drei Akten,
genannt „Familie Selicke", von
den Leitern der Freien Bühne in
Berlin als „Drama" der erstaun-
ten Hörerschaft vorgeführt worden
war, hatte sich zwar soviel Philo-
logie wieder eingestellt, daß man
nicht mehr jeden Blasen spritzenden
Sumpf mit jenem Ehrentitel zu
decken wagte. Unzählige moderne
Dichter, nur weil sie sich fahig
wußten, Stücke ganz ohne Aufbau
und ohne Handlung zu liefern und
deshalb von manchen großstädtischen
Kennerschaften ernst genommen zu
werden, halfen sich statt der alten
Sammelnamen „Schauspiel" oder
„*Trauerspiel*", mit allerlei Aus-
flüchten und vermieden kluger Weise

selbst den herkömmlichen Ausdruck „in so und so viel Akten“, da Akt wie Drama doch eben von einem Worte stammt, welches „handeln“ heißt. Von ihren Versuchstheatern aus hatte dann für sentimentale und pathetische Stoffe allmählich doch auch das weitere Publikum angefangen, mit der bloßen Schilderung von Zuständlichem auf der Bühne vorlieb zu nehmen; nur für die Komödie war dies immer noch neu. Gerade für sie, für die nach Aristoteles und Lessing nicht die Handlung, sondern die Charaktere das wichtigere sind, während umgekehrt der alte Grieche gar so weit ging, eine Tragödie ganz ohne Charakterzeichnung, nur durch die Wucht der Vorgänge, der erschütternden Schicksalschläge für möglich und interessant zu halten, hatten uns die Franzosen mit ihrem unvergleichlichen Talent in Schürzung

pelzes“ begegnet und hätte an ihm oder einem seiner Brüder Anstoß zu nehmen gehabt? Angeklammert an die Sitten und Formen ihrer überlieferten Organisationen, wie Kinder sich an die Schürze der Mutter hängen, aber ganz unselbständig, rückgrat- und haltlos zusammenklappend wie ein Taschenmesser, wenn sie irgendwie auf eigene Füße gestellt werden; immer „korrekt“, mit einem Auge nach dem Vorgesetzten schielend und begeistert für die Ueberzeugungen, die ihnen auf dem Dienstwege zukamen; nur an der Kommerstafel lauthalsig singend: „Stoßt an, freies Wort lebe! Hurra hoch!“ doch unnachsichtig die Machtmittel ihrer Stellung mißbrauchend, sobald irgendwelche persönlichen Wichtigkeitsgefühle von einem Freimütigen verletzt wurden; stets bedacht, die vorteilhaften „Bezieh-

›en Kontrast zwischen dem in
Karriere befindlichen und
ıtgleisten Streber. Wie sich
iden sofort verstehen, das
ben zu dürfen, ist in der
ein erlösender Augenblick.
Dichter verschafft uns die
Genugthuung, diese Pa=
die so wichtig, d. h. so hin=
und so schädlich sind, wenig=
anz zu durchschauen und für
Minuten ihre Macht über
der Idee zu brechen, wie
sie nach wie vor im wirk=
Leben auch bleiben mögen.
e komische Marotte, diese
nixotenstimmung zeigt der
tige, ganz unphilosophische
ürger, dem der Biberpelz
:n wird, mit seiner Ueber=
.g dieses materiellen Ver=
und wer sich Adam und
ı der Apfelbaumscene recht
nwärtigen will, hat beim
: der Mutter Wolf mit
schwerfälligen Gatten, der
Bachs in der Hand seiner
rerin ist, die beste Ge=
it.

. Katharsis. Das wären
htseiten der Komödie, die
nnoch ohne jene Befriedigung
, die ein echtes Kunstwerk
i erzeugen soll. Die Er=
; dieses merkwürdigen Um=
läßt sich kurz dahin zu=
ıfassen: dem Stücke fehlt
die komische Katharsis.

um wird in der Tragödie
m Leiden ganz Makelloser
ehl unsere Gemütsreinigung
hr wahrscheinlich sein? Weil
ngesichts einer grausamen
ei von dem peinlichen Ge=
:r Ungerechtigkeit gestört und
:gt werden und die rechte
des Mitleides sich nicht ein=
will. Warum eignen sich
e hartherzige *Verbrecher nicht*
ischen Helden? Weil wir
Zuschauer uns derartiger Verbrechen
nicht ohne weiteres für fähig hal=
ten und aufhören, solche Schicksale
für uns selber zu fürchten. Das
Zuschauen vermag in diesen Fällen
nicht jenen Verbrauch leidenschaft=
licher Seelenthätigkeit in uns zu
bewirken, jene Verausgabung eige=
ner Affektsmöglichkeit durch Teil=
nahme für die Angelegenheiten
anderer, jene Herabstimmung auf
ein gesundes Mittelmaß, das die
Alten für den Augenblick als so
wohlthuend und „reinigend" em=
pfanden. Nicht minder wichtig ist
aber jene Forderung, daß drama=
tische Hauptfiguren nicht gar zu
verschieden von uns sein sollten,
für die Komödie, deren wahrer
allgemeiner Nutzen nach Lessing in
dem Lachen selbst liegt, in der
Uebung unsrer Fähigkeit, das
Lächerliche zu bemerken. Personen,
deren Befangenheit entweder so
hochgradig oder so widersinnig ist,
daß kaum ein Zuschauer sich in ihre
Lage hineinzuversetzen vermöchte,
interessieren nicht genug. Soll also
das Lachen über den Kontrast
zwischen einer einherstelzenden Ab=
sicht und dem absoluten Nichts des
Ausganges in der That reinigend
(von Dünkel und Hoffahrt) auf
uns wirken, so müssen wir nicht
bloß mit jener Befangenheit zu
sympathisieren vermögen, als ob
die Dummheiten der Menschen, die
wir da straucheln sehen, sehr wohl
eines Tages unsere eigenen sein
könnten, sondern der Dichter muß
bei ihrer Bestrafung vom lautersten,
feinfühligsten Gerechtigkeitssinn ge=
leitet werden, wenn nicht peinliche
Nebenempfindungen die ganze Wir=
kung aufheben sollen. Die „Poe=
tik" spricht deshalb von einer
„schmerzlosen Beschämung" und er=
blickt in ihr eine der Hauptauf=
gaben guter Komödien. Zwar muß
bemerkt werden, daß Aristophanes

ein einziges Mal diese Forderung umgeht, indem er in den „Vögeln“ mit ernsthaftem Gesicht die Absurdität ihr äußerstes Ziel unbelästigt erreichen läßt, ohne die schillernde Seifenblase vor unseren Augen auch zum Platzen zu bringen. Aber wenn diese Ironie von einem so kritisch veranlagten und durchgebildeten Publikum wie dem von Athen gewiß richtig aufgefaßt wurde, so ist ihre Anwendung doch derart gefährlich, daß sich in der gesamten Weltlitteratur kaum eine Nachahmung findet. „Der Biberpelz“ ist eines der seltenen Beispiele dafür, daß ein wirklicher Dichter der poetischen Gerechtigkeit völlig glaubt entbehren zu können, sodaß man ihn bei seiner Behandlung des Diebstahls den Vorwurf nicht ersparen kann, mit den nachahmenden Kräften der Volksseele sein Spiel getrieben zu haben.

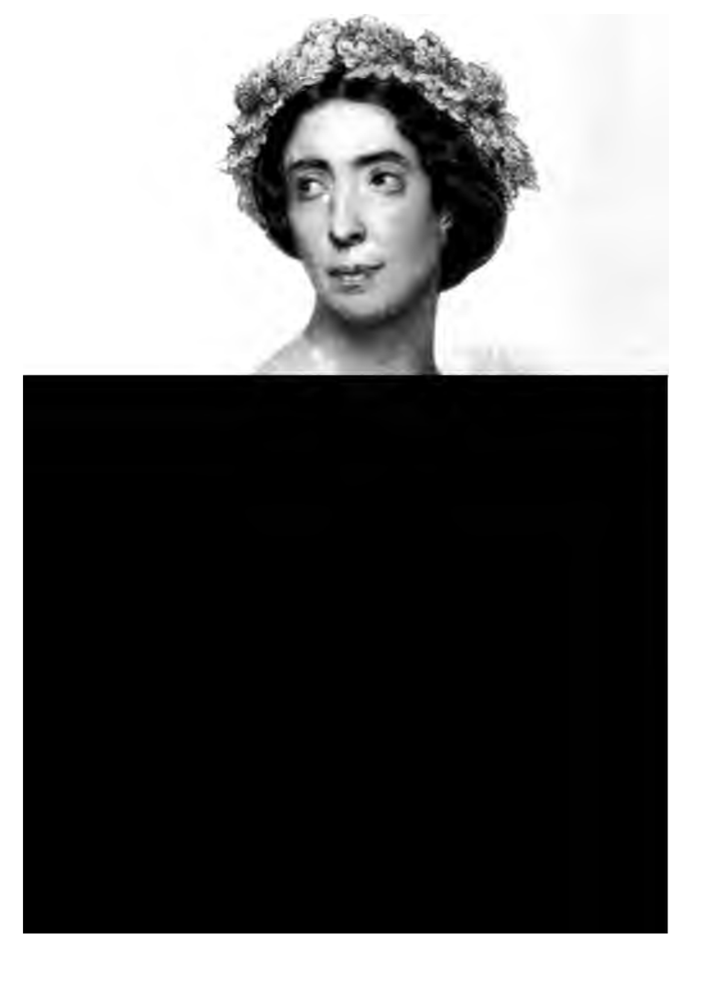
künstlerisch bewundert. Sehr komisch ist es, wenn Frau Wolf mit ihrem Gatten stehlen geht, während der Vertreter des Staats, der Nachtwächter, vertrauensvoll mit seiner Laterne dazu leuchtet. Wenn aber ein ganz unbescholtener Mann, der, wie kleinlich immer und befangen in seinem Behaben, doch unsers Wissens keine andre Schuld auf sich lud als die, ein wertvolles Kleidungsstück zu besitzen, der Verachtung und dem höhnischen Gelächter preisgegeben wird, so wendet sich der Dichter an einen der niedrigsten und ungesündesten Instinkte der deutschen Brust: an die Schadenfreude, und man möchte ihm, in beleidigtem Rechtsgefühl, mit den bekannten Worten einer schönen Engländerin entgegenrufen: „the poor man is wronged!“

628. Ein neuer Titel? Wenn hier keine bloße Nachlässigkeit,



Wilhelmine Schröder-Devrient
1804—1860

Nach der Lithographie von C. Patzschke, 1843.



zettel, und schüttelt beim Gedanken an ähnliche Bereicherungen unsrer Aesthetik den Kopf. Wie wäre es z. B. mit einer „Depôt-Diebskomödie", in der das bekannte Streifen des Zuchthauses mit dem Aermel vernehmbar, doch unter fröhlichem Gelächter gewisser Parkettreihen und Ranglogen der Raub in Sicherheit gebracht wird? Bieten, um Komödien aufzubauen, die Verschlagenheit, die höhere geistige Verfeinerung von Bankleuten der dichterischen Phantasie nicht reichlich so viel Handhaben, wie eine beschränkte Taglöhner-Häuslichkeit? Aber wir wollen lieber nicht als Scherz behandeln, was uns längst durch eine sehr betrübliche Wirklichkeit erklärbar geworden ist.

629. Nietzsche. „Der Biberpelz" entstand in den Tagen des „Jenseits von Gut und Böse"; das ist der Punkt. Man kann es begreifen, daß viele Künstler in ihrem Streben nach Freiheit von jeder Beschränkung für die Willkür ihrer schaffenden Laune, in Nietzsche einen Freund glaubten begrüßen zu dürfen. Dennoch wird man finden, daß seine Moral nicht mit der des Aristophanes, nicht mit der des Molière, Lessing oder Gogol übereinstimmt, sondern allein mit der des Euripides, des Urahnen aller „décadents", der auch bei Mutter Wolf die Gevatterschaft zu übernehmen hat.

630. Euripides. Wenn er mit Aufwand all seiner poetischen Kunst Gemälde perverser Liebesentbrennung schuf, von keinem höheren Gedanken überstrahlt, von keiner tiefern Sühnidee durchläutert, so fühlte auch er sich eben schon „jenseits von Gut und Böse". Das Schicksal ist ihm allzu häufig nichts weiter als ein Lückenbüßer für weibliche *Tollheit, ganz wie die Pariserinnen ihr „c'est plus fort* que moi" herunterschnattern, wenn sie irgend einem schlimmen Gelüst nachgeben; und wenn Medea vom Begehen der frevelvollsten, unmenschlichsten Greuel triumphierend mit ihrem Drachengespann davonfährt, trifft ihr Dichter mit dem der preisgekrönten Diebin Mutter Wolf darin zusammen, daß der Grundsatz: „vor allem nicht schaden!" für keinen von beiden existiert. Deshalb, wie sich Euripides von Aristophanes vorwerfen lassen mußte, daß durch ihn die Sitten der Athenerinnen sich außerordentlich verschlechtert hätten, muß man von der Hauptmannschen Kunstübung im „Biberpelz" sagen, daß sie ohne Schädigung der Volksseele gar nicht zu denken ist.

631. Die Galerie. Das Stück geht heut über alle deutschen Bühnen, und das Publikum der Provinzen mit seinem unstillbaren Hunger nach Neuem hat sich leider angewöhnt, vieles, nur weil es mit krankhafter Absichtlichkeit dem gesunden Geschmack früherer Zeit widerspricht, als „modern" zu bejauchzen. Auf diese Weise dürften wir bald von den Bagatellsachen zu den schweren Delikten der Strafkammern in unsrer Komödie übergegangen, aber das Lossprechen von jeder sittlich-hygienischen Verpflichtung gerade bei den begabteren Dichtern mit einem Sinken ihrer Kunst gleichbedeutend geworden sein. „Lieber will ich schlechter werden, als mich ennuyieren" läßt Goethe wen sprechen? das Parterre. Auch Hauptmann wird auf der Galerie die aufrichtigste Zustimmung erhalten. Dagegen sollte die Kritik sich endlich zu der Frage aufraffen: weshalb in aller Welt „Der Biberpelz" ästhetisch wertloser würde haben ausfallen müssen, wenn der Dichter dieser dreisten Diebin wenigstens einen heilsamen Schreck ein

zujagen gesucht und Vorbereitungen getroffen hätte, um dem Zuschauer die kommende Wiederherstellung des Rechtes hoffen zu lassen?

632. Gogol, Shakespeare und Kjelland. Man vergleiche die Kunstweise Gogols in seinem „Revisor". Auch da siegt scheinbar der Unredliche auf der ganzen Linie, aber mit wie feinen poetischen Zügen hat der Autor diesen Sieg motiviert! Wie hungert es den armen Chlestakoff, in welcher Erniedrigung finden wir ihn vor, beim Spiel ausgeplündert, in der Fremde, ohne Pferde zum weiter fahren, ohne Kredit in einem Gasthof, aus dem man ihn an die Luft setzen will! Und die betrogenen Betrüger, wie drängen sie sich hinzu, wie fordern sie den Mutwillen des Jünglings heraus, wie sehr verdienen sie ihre Lektion! Niemand kann mit dem tyrannischen, seine Amtsgewalt miß-

Dichter in dieser Verkörperung br[illegible] taler Naturgewalt, die sich all[illegible] unterwirft, einen tiefen Sinn g[illegible] legt: dieser ganz ohne Skrupel ze[illegible] trümmernde und an sich reißen[illegible] Mensch ist nur die gerechte Stra[illegible] für das um nichts bessere, fe[illegible] süchtige, von „moralischem Skorbu[illegible] angefressene Krämerpack, das si[illegible] in seiner muffigen Atmosphä[illegible] breit macht und dünkelt.

633. Faule und gesunde K[illegible] mödienmoral. Natürlich hat es, [illegible] wie könnte das in Deutschla[illegible] anders sein? — auch der Leh[illegible] von der läuterungslosen, ein[illegible] Sühnidee ganz entbehrenden K[illegible] mödie an wissenschaftlicher Ve[illegible] tretung nicht gefehlt. So sagte d[illegible] einst vielgenannte Professor Köpk[illegible] „daß das alte Lustspiel oder da[illegible] wahre überhaupt von den sogenann[illegible] ten moralischen Beweggründen fr[illegible] und losgebunden, nur die Kra[illegible]

t gebrochen; bringt der Dra-
Lust- und Trauerspiele her-
, bei aller möglichen Bra-
er Technik und äußeren
innerlich tot, faul im Mark
undverwerflich sind." Und
t Goethe? „Wo ich auf-
tlich zu sein, habe ich keine
mehr."

* * *

hrmann Henschel."

Hörer und Huster. Nach
Hauptmanns erfolgreichem
is alte romantische Land"
er „Versunkenen Glocke")
alle jene, die den wahren
on Theaterstücken nach der
r Huster unter den Zuhörern
n, erleichtert auf, als er
nem „Fuhrmann Henschel"
der der naturalistischen Dia-
ung seiner Heimat zuwendete.
t wird in jedem Publikum,
die Aufmerksamkeit erlischt.
die Aufmerksamkeit, so war
m naturalistischen Drama
em Alltagspublikum der Be-
bracht, daß das Kunstwerk
ungskraft der rückständigen
veit überstiegen hatte, also
ern, ein Wagnis, ein Fort-
i ästhetisches Neuland hinein
sei, jenseits von Fabel
dlung, jenseits von Scenen,
en, Aktschlüssen, jenseits von
nd bösen Charakteren, jen-
r poetischen Gerechtigkeit,
der alte Plunder sonst noch
die Hauptforderung, die aus
erhobenen Kunstanschauung
te, war, daß der Theater-
aufhören müßte, ein Ver-
zu sein, und sich in eine
umwandeln sollte, für die
h außerdem noch häuslich
eiten hätte. Ganz schwer
liche *Mundarten sollten zu*
ifig erlernt werden, damit
man nachher die wichtigsten Sachen
überhaupt nur verstünde. Freilich
konnte man auch in diesem Fall
immer nur von Glück sagen, wenn
die Heldin infolge naturalistischer
Spielweise uns nicht fortwährend
den Rücken zukehrte oder die schnei-
dendsten Repliken in die Ofenröhre
hinein gab, sodaß allenfalls der mar-
kierte Schornsteinfeger in den Sof-
fiten, aber kein Theatergast sie zu
erfassen vermochte. Diese Forde-
rung der mühsamen Vorarbeit für
einen Bühnenabend straft sich na-
türlich dadurch, daß das breitere
Publikum, das froh ist, seinen hei-
mischen Dialekt zu verstehen, un-
ruhig wird, wenn man ihm böhmisch
kommt. Kann es nur kurze Zeit
lang den Sinn keines Wortes be-
greifen, so geht das Räuspern,
Schnauben, Krächzen los und stört
alle andern, die gerade noch mit
gespanntem Ohr jenen Sinn zu er-
fassen vermochten.

635. **Lebenstreue?** Dies pflegt
überall die Einleitung in den Kunst-
genuß des „Fuhrmanns Henschel"
zu sein. Man atmet auf, wenn
Herr Siebenhaar endlich kommt und
deutsch redet, oder der sächselnde
Kellner, denn das Sächsische ist ja
kein eigener Dialekt, es ist nur ein
verdorbenes Hochdeutsch. Die Ueber-
legenheit des Dialektes zur Vor-
täuschung der Wirklichkeit im Prin-
zip zugegeben, — mit der Ein-
schränkung, daß gewisse Stoffe die
Versform fast gebieterisch verlangen,
andre Stoffe überhaupt nur den
plattesten Dialekt vertragen, — ist
im „Fuhrmann Henschel" die Lebens-
treue wenigstens absolut? Soll sie
es sein, wie kommt es dann z. B.,
daß sich weder in diesem noch irgend
einem andern Hauptmannschen Dra-
ma jenes schlesische Wort findet,
das mit unserem „beschmutzt" syno-
nym ist? Warum vorenthält uns
Gerhart Hauptmann, der seine

Kenner seiner heimischen Mundart, diese Natürlichkeit? Weil auch sein gesamter Naturalismus nur eine Fabel ist und festen Konventionen unterliegt. Ludwig Barnay hat sich neulich in der Zeitschrift „Bühne und Welt" die dankenswerte Mühe genommen, alle jene nur wegen der Gewöhnung uns entgehenden Einzelheiten zusammen zu stellen, die auch in einer naturalistischen Musteraufführung der Natur absolut widersprechen. Ihre Zahl ist Legion. Ja man kann sagen, daß es unter den Zuschauern bisher nur einen einzigen wirklichen Naturalisten gegeben hat, den verstorbenen König Ludwig von Bayern, der beim Zuschauen keinen andern neben sich litt. Wer im Theater tausend und mehr neugierig zusammengelaufene Teilnehmer intimster Seelenvorgänge und Familienangelegenheiten duldet und aus gesehen „Fuhrmann Henschel" etwas grotesk und fragwürdig dasteht; die andere Seite läßt ihn litterarisch verdienstlicher erscheinen. Das Stück ist ein ähnlicher Versuch, wie ihn Lessing vor etwa 150 Jahren mit seiner „Sara Sampson" unternahm: tragische Wirkungen aus Lebenskreisen erzielen zu wollen, die bis dahin nur für die Komödie gut genug gegolten hatten. Andrerseits unterscheidet es sich dadurch von der Hebbelschen „Maria Magdalene", daß ein wirklicher Held im Mittelpunkt steht. Es ist ein breitspuriger, langsamer, schwerfälliger Mann, ohne jeden geistigen Schliff. Der Dichter hat sich die lohnende Aufgabe gestellt, diesen Menschen, der alles umzustoßen scheint, was man früher unter einem dramatischen Helden verstand, lediglich durch sein tiefes Gemütsleben, die kindliche Unbefangenheit seines

etwas noch nie Dagewesenes preisen und den Otto Ernstschen „Flachsmann" bespötteln zu hören, weshalb? Weil Otto Ernst in dem Schuldespoten und Flemming zwei Charaktere wie Weiß und Schwarz gegenübergestellt habe und solche Kontraste zwischen Gut und Böse nirgend im Leben vorkämen, daher auch nirgend im Drama wiederkehren dürften!!

637. Etwas Neues. Trotzdem bleibt Gerhart Hauptmanns Versuch, die alte Freytagsche Regel zu nichte zu machen: daß der Held eines ernsten Schauspiels notwendig einen starken geistigen Inhalt haben und zugleich fähig sein müsse, diesen Inhalt mit einer gewissen Reichlichkeit an Worten auszudrücken, — dieser Versuch bleibt sehr anerkennenswert. Im übrigen lag die Anziehung des Stückes hauptsächlich in einer Charakterisierung, wie sie schon seit zweitausendfünfhundert Jahren üblich geworden war, und in ein paar humoristischen Lichtern, die die Kleinkunst des Dichters dem trüben Grau des Ganzen aufzusetzen verstanden hatte. Die libellenartig herein tanzende Franciska, diese knospende Mondäne, die mit einem „Russen" oder andern „feinen Herrn" am liebsten gleich in die Ferne flattern möchte, ist solch ein Bildchen, das niemand vergessen wird, der es sah.

* * *

Graf Leo Tolstoi:

„Die Macht der Finsternis."

638. Rußland. Unheilschwanger und geheimnisvoll wie eine Sphinx liegt das Slaventum seit bald zweitausend Jahren in unserm Rücken. Es hat die eine große Ueberlegenheit über uns, die wir noch heut über die Franzosen haben: es weiß mehr von uns als wir von ih[m]. Von jeher war sein Blick nach de[m] Westen gerichtet, während wir n[ur] selten Zeit fanden, uns um d[en] Osten zu kümmern, und das stol[ze] Wort Dostojewskis: „wir haben d[en] Verstand aller Völker und den russ[i]schen dazu", hört plötzlich auf, u[ns] lächerlich zu scheinen, wenn wir a[uf] einen so phänomenalen, alles D[a]gewesene in den Schatten stellend[en] Erzähler wie Tolstoi hinblicken.

639. Handlung. Es ist hi[er] nicht der Ort, des Dichters gro[ß]artigste Schöpfungen zu beleuchte[n], seine „Kosaken", „Anna Karenina", „Krieg und Frieden". Das vo[r]stehende Drama, als es in S[t.] Petersburg zum erstenmal von Dile[t]tanten zur Ausführung gebrac[ht] wurde, hat sein heimisches Publiku[m] ebenso in zwei Heerlager geteil[t], wie im Januar 1890 das der Berlin[er] „Freien Bühne". Es spielt in eine[m] russischen Bauernhaus und schilde[rt] nur kleine Leute. Tolstoi hat u[ns] von der Unwissenheit und de[m] Aberglauben, die dort brüten, ei[ne] Vorstellung geben, er hat zeige[n] wollen, wie der vorhandene gu[te] Kern durch die Mächte der Finste[r]nis angefressen und zerstört wir[d]. Nikita, ein lüsterner Bauernknec[ht] und Liebling der Weiber aus de[m] Dorf, heiratet die Witwe seine[s] Brotherren, nachdem dieser dur[ch] „Schlafpulver" in die Ewigke[it] hinüberbefördert worden war. [E]s hat zunächst nicht darum gewuß[t]. Seine Mutter, Matrena, ist di[e] Anstifterin zu allem gewesen. Ha[rt] wie Glas, nur für gewisse Regunge[n] des Aberglaubens empfänglich, för[]dert sie das leibliche Heil ihre[s] Sohnes mit allen schlechten Mitteln. Wir sehen die zum Gattenmor[d] verführte Anissja in ihren Hände[n] sich winden; wir sehen Nikita, de[r] inzwischen mit der Stieftochter seine[r] jetzigen Frau ein sträfliches u[nd]

folgenschweres Verhältnis angefangen hat, sich dagegen aufbäumen, das Kleine zu ermorden. Aber Matrena beschwatzt und zwingt alle. Nikita erstickt und vergräbt das Kind. Er ist ein leichtfertiger Mensch, der gleichmütig, nicht vor dem Gericht aber vor Gott, einen Meineid schwört. Das gute Leben im Bauernhaus läßt er sich wohlgefallen, ohne nur einmal an den Ermordeten zu denken, bis ihm schließlich nach der Unthat gegen sein eigen Fleisch und Blut dennoch das Gewissen zu schlagen beginnt. Ein betrunkener Knecht, den er unter dem Stroh am Ende des Strickes vorfindet, an dem er (Nikita) sich aufhängen wollte, macht ihm in ein paar zufälligen, cynischen Aeußerungen die Verächtlichkeit aller Menschenfurcht klar. Er will sich nicht mehr fürchten. Sein Gewissen ist ihm furchtbarer geworden als

die sich nur in Tolstois späteren Werken zeigt. Erst in der „Kreutzersonate" ließ die nachtwandlerische Sicherheit, mit der er bis dahin als Plastiker aufgetreten war und die ihn fast untrüglich in der Wiedergabe des von ihm Angeschauten gemacht hatte, nach und er begann logisch zu stolpern, während er den Kopf in die Hand nahm und räsonnieren wollte. Dieser Kontrast kehrt an den größten schöpferischen Naturen nicht selten wieder; Richard Wagner ist ein typisches Beispiel dafür, man darf sich seinen theoretischen Schriften nicht leichthin anvertrauen. Andrerseits ist es bekannt, wie bei Lessing das kritische Vermögen sein bildnerisches zurückdrängen wollte und wie er, der nach beiden Seiten hin gleich stark veranlagt war, unter solchem Zwiespalt grausam litt.

In der „Kreutzersonate" genügte

f befriedigende Sühnidee zur stärk-
n Wirkung bringt, sondern mehr
ch wegen ihrer außerordentlichen
ischaulichkeit im allgemeinen. Von
vergeßlichem Eindruck sind jene
cenen, in denen abseits von aller
ndenz der Wirklichkeitssinn eines
nialen Schilderers uns mit der
prache, den Sitten, dem Seelen-
ben fremder Menschen bekannt
acht. Hier fehlt auch nicht der
umor. Wenn der ausgediente
oldat und ewig betrunkene Knecht
itritsch mit dem alten Akim das
esen einer „Bank" ergründet, so
rkt bei der Schärfe der Ironie,
e hier aus dem Munde von Kin-
rn und Narren über unsere Pluto-
atie ausgeschüttet wird, das Komi-
e der Sache wenn nicht ver-
hnend, so doch wohlthätig auf
sern Geschmack. Die Scene,
enn draußen das Kleine verscharrt
erden soll und die zehnjährige
njutka, die das Unheil ahnt, sich
hließlich in ihrer Todesangst auf
n vielbestiegenen Ofen flüchtet,
etet in ihrer Mischung von Grauen
d Komik, von scharfer Charak-
ristik und weitausholender Schlag-
aft der Idee den Höhepunkt nicht
s Dramas, aber der Dichtung.
n Merkzeichen der Barbarei, die
ernachlässigung der Frau, tritt
s aus diesem nächtlichen Geplau-
r mit erschreckender Deutlichkeit
tgegen. „Na ob ihr verdorben
erdet!" schreit Mitritsch. „Wie
llet ihr Frauenzimmer nicht ver-
rben werden? Wer hält Euch zu
as Gutem an? Was hört und
t ihr nicht alles! Nichts als Ge-
einheiten! . . . Millionen giebt's
rer im russischen Lande, und alle
d ihr blind wie die Maulwürfe
d unwissend. Die Kühe einräu-
ern, damit sie nicht krepieren,
ine Kinder unter die Hühner-
ege tragen und andre Hexereien
ser Art, — das ist alles, was
sie kennen! . . Der Bauer kann
wenigstens in der Schenke was
lernen, oder gelegentlich beim Herrn
im Schlosse, oder bei den Soldaten.
Aber das Weib? . . Blind wie die
jungen Hunde kriechen sie herum . .
Nur ihre dummen Lieder kennen
sie: Ho-ho! Ho-ho! . . Doch was
Ho-ho, das wissen sie selber nicht!"
Worauf Anjutka erwidert: „Aber
ich, Großväterchen, kann das Vater-
unser bis zur Hälfte!"

643. Pessimist? Mehr noch als Nikita der Held ist es der Greis Akim, ein Arbeiter von niedrigster Verrichtung, der uns trotz alledem von Tolstois unverwüstlichem Glauben an die Menschheit Zeugnis ablegt. Er stammelt, der gute Alte, und vermag nur mühsam das in ihm nach Aeußerung ringende Gute zu formen. Aber wenn seine Augen funkeln und seine Hände zittern, wenn er aus seiner schlichten Einfalt heraus die Verurteilung des „Unflats" um ihn hervorstößt, wenn er sich lossagt und, so arm er ist, den geschenkten Rubelschein zurückgiebt, wenn er lieber im Schnee hinter dem Zaun verenden als am Tisch seines ungeratenen Sohnes sich wärmen will, dann steht er in seinem weißen Haar wie ein Priester vor uns und der Atem des Ewigen weht uns aus seinen Worten an.

Auf ihn scheint Schillers Spruch gemünzt zu sein: „Wahre Größe schimmert aus niedrigem Schicksal nur desto herrlicher hervor." Tolstoi hat es wagen dürfen, eine solche Figur zu zeichnen, weil ihm „der Ausdruck innern Wertes zu Gebote stand".

* * *

Ernst v. Wildenbruch:

„Die Quitzows."

644. Der Dichter. Ernst v. Wildenbruch hatte bereits eine Reihe

von Dramen veröffentlicht und, seit die Meininger für „Die Karolinger" ihm die Bühne erschlossen, gar manches Theater mit klirrenden Waffen und dröhnenden Worten erfüllt. Aber obschon die „deutschen Studenten" Berlins begeistert zu ihm hielten und seinem ganz unausgeglichenen „Menoniten" wie einem echten Kunstwerk zujubelten, nur weil er als Dichter das besaß, was man an den damaligen Dramatikern am meisten vermißte: Ehrlichkeit, Ernst und Feuer, wollte in den Fachkreisen ihn niemand noch recht ernst nehmen. Da bereitete er Herbst 1888 dem Publikum wie der Kritik eine große Ueberraschung und errang sich durch seine „Quitzows" mit Einem Schlag Anspruch auf ernste Beachtung und Eingang an allen guten Bühnen.

645. **Seine Vorbilder.** Als Dramatiker fand man ihn in den Spuren Heinrichs v. Kleist, als Sänger und

zen und regstem Anteil den Vorgängen folgen.

Ganz besonders wird man immer wieder an Richard III erinnert. In Dietrichs v. Quitzow Adern rollt ein Tropfen Blut jenes energischen Unholdes. Er ist markig, von eisernem Willen, knapp in Worten, trifft den Nagel auf den Kopf, wenn er spricht, zwingt seine Umgebung, wenn er handelt.

„In Cedernwipfeln nistet unsre Brut
Und tändelt mit dem Sturm und trotzt der Sonne," ..

so denkt der grausame Gloster, und so denkt der übermütige „Schloßgesessene", der sich selbst dem Kaiser nicht beugt, dessen Herzogtum seine Faust ist, der friedliche Städte in Brand schießt und Männer, die ihm widerstehen, in sein Burgverließ wirft, ungerührt durch das Flehen weinender Frauen. Aber er ist ein

Mangel an Selbstkritik. Aber die Auftritte des Schmiedegesellen und Bänkelsängers Köhne Finke mit seinem Schatz, rührend und belustigend zugleich, verraten eine ausgereifte wehmütig-drollige Lebensauffassung, die manches schon überwunden hat und mehr noch überwinden wird. In der Gegenüberstellung des wilden Dietrich mit den „grünen" pommerschen Herzögen, mit den Abgesandten des Markgrafen Jobst von Mähren dürfte der Held sogar einen Vergleich mit dem Götz vor den Heilbronner Ratsherren nicht scheuen. Auch wo er dem Sendboten Friedrichs v. Hohenzollern entgegentritt, ist alles ganz vortrefflich in Ton und Sinn, klipp und klar, leidenschaftlich und doch kurz angebunden, packend und neu. Mitten im feierlichen Ernst kommt der Humor hier zu seinem Rechte.

647. **Sprache.** Mehrfach ist der Dichter in der Presse angegriffen worden, weil er den heutigen Berliner Dialekt (der sicher doch irgendwann und wo seine Anfänge gehabt haben muß), ja sogar heutige Berliner Wendungen seinen Figuren in den Mund gelegt hat. Aber welche Mittel benützen nicht Shakespeare und Kleist, um Anschaulichkeit zu erzielen! Gab es zu Hamlets Zeiten, zur Zeit der Dänenherrschaft in England, schon eine Wittenberger Hochschule, gab es schon Kaviar? So fragt ein Historiker, der Zuschauer fragt es nicht. Kleist läßt seinen Hermann sagen: sein Land (vor der Teutoburger Schlacht) käme ihm wie „eingepackt in eine Kiste vor":

„Um einen Wechsel könnt ich es verkaufen."

Nun, die alten Germanen reisten sicher nicht mit bepackten *Koffern; noch weniger kannten sie den Check-* und Wechselverkehr; aber Kleist wußte zu gut, was die unmittelbare Wirkung dem Dramatiker wert sei. Alles, was die Lebenswärme der Auftretenden steigert und sie dem Verständnis der Zuschauer näher rückt, ist im Drama berechtigt. Gerade der Berliner Dialekt ist in den „Quitzows" der willkommenste Stützpunkt für dasjenige geworden, was man früher bei dem Dichter so schmerzlich vermißte. Auch das Vorstellsche: „Kerls, ihr müßt jute Preußen nicht bloß sein, sondern auch s i n d!" klingt bei Köhne Finke an und ist als ein sehr glücklicher Griff zu bezeichnen. In alten Aufzeichnungen liegt dergleichen begraben, in volkstümlichen Dramen lebt es fort.

648. **Theatralik.** Die einzige Figur des Stückes, mit der man sich schlechterdings nicht befreunden kann, ist Konrad, der jüngere Quitzow. Mit richtigem Instinkt hat der Dichter diese Figur als eine Folie für Dietrich entstehen lassen; leider hat er sie nicht mit gesundem Leben auszustatten vermocht. Sie erscheint wie eine ad hoc gestopfte Puppe, die gewisse Schlagworte und Ideen aus der Neuzeit in das Stück hineinbringen soll. Auch der Schluß, wenn der seinem Charakter treu bleibende Dietrich, der nichs von „Vaterland" und „Landsmann" wissen will und wieder mit den Pommern gemeinsame Sache gegen Brandenburg macht, Konrad ersticht und dann selber vom ältesten Knappen erstochen wird, — dieser Schluß ist zu gesucht und wirkt unwahr. Hätte nicht die Burg Friesack den unverbesserlichen Vertreter der alten Zeit unter ihren Trümmern begraben können, während sich Konrad mit seiner Agnes zu den Füßen des eben eindringenden Friedrich *von* Hohenzollern rettete? Das *würde* eine hübsche Allegorie ge-

geben haben, der abscheuliche Brudermord wäre vermieden worden, und der Verkünder einer neuen Epoche brauchte nicht bloß auf Leichen und Asche zu blicken. Die Dramen, in denen nur der Souffleur mit Mühe dem allgemeinen Gemetzel entrinnt, sind nicht mehr zeitgemäß. Aber obschon Wildenbruch sonst zu den Dichtern gehört, die bessernd und feilend zu ihren Stoffen zurückkehren, und die Kritik in der Rüge jenes Schlusses ziemlich einstimmig war, ist er, dessen unwahre Theatralik niemanden zu täuschen vermag, dem Stück erhalten geblieben. Selbst Dramen von so unvergleichlich größeren poetischen Vorzügen wie „Emilia Galotti" oder „Prinz Friedrich v. Hamburg" kranken in der Gunst der Zeiten, weil dem Groß der Zuschauer ein paar Züge „unwahrscheinlich" oder nicht motiviert genug

Quitzows" waren ja berei[...] großer Fortschritt; aber wen[...] lich das Mißgeschick des (v[...] Berliner Zensur verbotenen)[...] ralfeldobersten" den Dichte[...] diese Bahn gedrängt haben [...] um uns eine ganz neue, nie [...] vermutete Seite seiner Be[...] zu enthüllen, so würde es [...] einmal wahr geworden sei[...] jede Wolke ihren silbernen [...] hat und daß auch das S[...] gegen das wir murren, un[...] unter nicht übel führt.

650. **Die Handlung** des [...] spielt in der Umgegend von [...] in einer Papierfabrik. D[...] Gegensatz von Vorderhaus u[...] terhaus kehrt wieder. Le[...] Heldin, ist ein liebes, dralle[...] chen aus dem Volke. Sie i[...] auf, trillert bei der Arbe[...] trägt ein kokettes Häubche[...] Hamburger Art, daher ihr [...]

n Menschen Recht geben
, den wir verachten.
Der Konflikt. Die schiefe
des Naturkindes in dem
n Haus, in das sie als
durch die blinde Leiden-
s Idealisten geführt wurde,
beleuchtet und in manchen
en vortrefflich charakteri-
ne hat den verhängnis-
hritt lediglich der Mutter
than, um der Kranken die
geBadereise zu ermöglichen.
d sie vom Gedanken an
ist mehr und mehr be-
und es gelingt Hermann,
Bruder, die Ahnungslose
verlassen zu bewegen, in-
e eine Wiedervereinigung
n Geliebten vorspiegelt.
Alt findet sie beim Morgen-
f Hermanns Zimmer. Der
zug soll sie nach Berlin
, wo der Schuft sie ein-
ill. Glücklicherweise miß-
Anschlag, und das Stück
rsöhnlich. Aber man muß
bruch hoch anrechnen, daß
überhaupt ein Zugeständ-
doch das einzige gewesen
r bei der Schilderung der
Scene dem Publikum
rt. Hoch anzurechnen ein-
Interesse der Lebenswahr-
des dichterischen Wertes
seitens, weil den „Aller-
diese Beschämung wohl
war. Ja, es klang fast
Herausforderung aus dem
lt, als ob der Dichter
n wollen: es schien uns
t Idealisten bisher nicht
genug, dergleichen zu
, aber da ihr fortwährend
ß ihr allein es könnt, so
gefälligst diesen Gegen-

Die nächtliche Scene ist
d unheimlich, aber es
nicht jener verklärende,
künstlerische Schleier, dessen Mangel an den aufdringlich nackten Liefe-rungen unsrer damaligen drama-tischen Photographen so sehr ver-letzte. Zwar haben manche dem Dichter das rohe Gelächter vorge-worfen, mit dem diese oder jene Einzelheit von einigen Lebegecken des hintersten Parketts begrüßt wurde, die augenscheinlich ihr eigenes, so reichhaltiges und nützliches Wirken dort auf der Bühne wieder fanden. Aber diese Fröhlichkeit dürfte doch vielleicht einmal verstummen, denn „Die Haubenlerche“ trillert einem neuen Tag entgegen. Ist er an-gebrochen, dann wird auch die Selbst-achtung sich wieder geregt haben, die der Dichter so peinlich in un-sern niederen Ständen vermißt, und in dem Maß, als sie wächst, werden Frechheit und Hochmut auf der andern Seite sich einschränken müssen. Freilich werden weibliche Trägheit, Putzsucht, Naschhaftigkeit und Leichtsinn niemals aufhören, weit mehr als bloße materielle Not dem Laster Rekruten zuzuführen. Doch bleibt es ein Verdienst solcher Stücke, wie Sudermanns „Ehre“, Anzengrubers „Viertes Gebot“ oder Ernst v. Wildenbruchs „Hauben-lerche“, das uralte Privileg der höheren Stände auf die weibliche Verkommenheit der untern Volks-klassen in scharfe Beleuchtung ge-rückt und zu einer ungünstigen Nach-prüfung gebracht zu haben.

653. **Ein alter Berliner.** Was die technische Seite anlangt, so ist der dramatische Pulsschlag unsres Stückes zwar nicht übervoll, aber immerhin kräftig genug, um die Teilnahme an keiner Stelle erkalten zu lassen. Auch die breit ausge-führten, behaglichen Auftritte im Hinterhaus werden uns nirgends zu viel. Eine höchst gelungene Figur ist der mißvergnügte Onkel Ale, der die Lappen und Lumpen

der Papierfabrik unter sich hat, der richtige, verschmitzte, superkluge, krittelige, schadenfrohe Spreeathener alten Schlages, ein echtes Meisterstück Berliner Humors, jedem unvergeßlich, der ihn durch Georg Engels dargestellt sah.

* * *

Hans von Hopfen:

„Hexenfang.“

654. **Antipoden.** Ziemlich gleichzeitig mit der „Familie Selicke“ erschien in Berlin im Frühjahr 1890 der „Hexenfang“ Hans v. Hopfens als natürliche und willkommene Reaktion. Dort eine aschgraue, widerwärtige, trostlose Wirklichkeit, ein menschlicher Sumpf in stagnierender Fäulnis, — hier ein gewolltes Phantasiestück, das sich seine eigenen Gesetze des Daseins erschuf: dort

als Erfinder sind, bedauernswerte Mädchen ins Gedränge bringen, — hier eine trotz aller phantastischen Laune glänzend gelungene Täuschung.

655. **Eine dichterische That.** Der „Hexenfang“, urwüchsiger derber Poetenlust am Fabulieren entsprungen, war als ein kräftiger Protest gegen die damals aufkommende Sucht gemeint: alles und jedes auf der Bühne haarklein vorzeigen zu wollen, die rein mechanische Fähigkeit des genauen Hinsehens und Aneinanderreihens an Stelle der dichterischen Fähigkeit des Ueberblickes und künstlerischen Aufbaues zu setzen, während die Langeweile, als der Natur entsprechend, mehr und mehr sich auf der Bühne sollte breit machen dürfen. Da lieferte Hopfen den für alle eingeschworenen Naturalisten höchst unwillkommenen Beweis, daß die nachschaffende Ein-

schließlich doch noch in Gnaden nehmen, denn

... Es heißt im Volke, so ein Kenner,
er mit dem Teufel schon zu Nacht gespeist,
äb oft den besten aller Ehemänner."

56. **Eine Täuschung.** Die e geht, daß kundige Schauspieler, a bekanntlich Bühnenstücke nach eigenen Gesetzen, ohne sonder- Treffsicherheit beurteilen, bei Erstaufführung am „Berliner ater" mit gespannten Gesichtern r den Kulissen darauf gelauert n, daß an einer bestimmten le das Ganze umwerfen und vernichtender Lärm im Publikum nnen müsse: wenn nämlich die n in der Walpurgisnacht beim nach dem Blocksberg an den erfäden des Schornsteins ver- n und eingefangenen jungen n, das unschuldig-lüsterne Nönn- und die schon mit allen Wassern ischene schöne Bankiersfrau beim gengrauen nach verlegter Rück- sich in zwei alte greuliche eln verwandeln und ihren Zank nnen. Ein köstlicher Einfall war der den Erfolg durchschlagend te! Das Publikum, als der- der Spieß umgedreht wurde, te in seiner Schadenfreude hell und wenn die fahle, welke ne schmollte: „Ich weiß noch er nicht, was Liebe sei!" wurde Komik grausig und unwider- ich.

57. **Ein Bannerträger.** Alles, in jenen kritischen Theaterzeiten Frische, nach Keckheit, kurz nach tern lechzte, die noch den Mut Eigenart und den Glauben hre Kunst hätten, atmete da- auf. Der „Hexenfang" war Signal, *ein Weckruf an alle* *uen, den Mut nicht sinken zu* lassen. Wenn viel später Ludwig Fulda mit seinem „Talisman", Hauptmann mit der „Versunkenen Glocke", Sudermann mit seinem „Ewig Männlichen" ins Land der fabulierenden Verskunst abschwenkten: Hans v. Hopfen hat ihnen die Fahne vorangetragen. Sein ebenso witziges als formschönes Zauberstück gehört in den Juwelenschrank der deutschen Litteratur, und kein vornehmes Theater sollte versäumen, sich diesen Schmuck von Zeit zu Zeit anzulegen. Es wird, indem es eine Pflicht schuldiger Dankbarkeit erfüllt und das Publikum erzieht, niemals verfehlen, seinem eigenen Vorteil damit zu dienen.

* * *

Hermann Sudermann:

„Die Ehre."

658. **Französische und deutsche Dramatik.** Der Grund für die Beliebtheit französischer Stücke auf deutschen Bühnen und für ihre höhere Theaterwertigkeit an sich ist früher einmal darin gesucht worden, daß die Franzosen an das glaubten, was sie schrieben, während das bei unsern Dramatikern nicht der Fall sei. Diese Erklärung dreht die Dinge nicht gerade um und um, aber sie verwechselt eine bloße Folge mit der Ursache. Warum glaubten die französischen Autoren an das, was sie schrieben? Weil sie wirkliches, vorhandenes Leben nachahmten; weil die Konflikte, die sie abschilderten, das Publikum von Paris thatsächlich interessierten; weil das, wovon überall in den Salons und Cafés die Rede war, durch die Behandlung eines Dramatikers auf der Bühne eine willkommene Be- *leuchtung* erhielt. Diese Vorbedingung einer nachhaltigen Wirkung hatte den deutschen Stücken der 70er

und 80er Jahre gefehlt. Benedix noch hatte ihr auf ſeine Art entſprechen können. Er ſchilderte die deutſche Hausbackenheit ſo wie ſie war, und jedermann verſtand ihn, weil ſich bei uns bis in die höchſten gräflichen und fürſtlichen Häuſer hinein das Familienleben ſchlicht bürgerlich erhalten hatte. Das änderte ſich mit der Gründung des Norddeutſchen Bundes und dem Aufblühen einer großen Reichshauptſtadt. Die Dramatiker verloren den Boden unter ihren Füßen; ſie waren in Verlegenheit. Gewiß, man ſah franzöſiſche Ehebruchſtücke, aber etwa ſo, wie man die Beſtien einer Menagerie hinter den Stäben ihrer Käfige betrachtet. Dergleichen kam ja in Deutſchland gar nicht vor!! Man durfte das dreiſt behaupten, weil es zum mindeſten, gleich andern ſozialen Konflikten, nicht typiſch war. Eben deshalb ſie imſtande geweſen ſein würden, daran zu glauben. Der Unterſchied lag allein darin, daß ſie ſo glücklich waren, ein differenziertes ſoziales Leben mit typiſchen Erſcheinungen und häufig wiederkehrenden Problemen, beſonders ſeit dem Hineinwachſen der reichgewordenen Bourgeoſie in das Faubourg St. Germain belauſchen zu dürfen, während in Deutſchland an der außerordentlich langſamen Umbildung des ſozialen Körpers kein Blick ſich zu ſchärfen vermochte.

659. Oskar Blumenthal. Nun kamen ein paar gewandte Litteraten, die Witz und Einfälle hatten und doch nicht wußten: wohin damit? auf die Idee, den Berlinern einzubilden, ſie hätten längſt das, was der Engländer „society“ nennt: eine gegliederte geſellſchaftliche Hierarchie mit einer viel beachteten Centralſtelle von großem Einfluß



Jenny Lind
1820—1887

Nach dem Gemälde von E. Magnus, gestochen von H. Sagert.

bittlich entgegengezogen werden. In der Enge der Landstädte und Dörfer übt der gegenseitige Neid wohl die beste Aufsicht und ausreichenden Zwang, ist die Sitte strenger schon aus Mangel an Versuchung. Aber welch eine Germania würde Tacitus heute schreiben, wenn er unser Berliner, Hamburger, Leipziger Proletariat beobachtete? So lange glückgehärtete Mühlingks in den Vorderhäusern sitzen, um in der Selbstachtung Aermerer halb eine Frechheit und halb eine Lächerlichkeit zu sehen, werden Politik und Wissenschaft vergebens sich abmühen. Sobald jedoch Stücke geschrieben werden wie dies, Stücke, die mit ihrem weiten Nachhall den Volkswirten erst das Publikum zusammenrufen, wird zum mindesten unsre Litteratur von dem Vorwurf freigesprochen werden müssen, das Ihrige nicht gethan zu haben, um das Unheil

Schmerz einer Wunde stillen? Nein. Ehre versteht sich also nicht auf die Chirurgie? Nein. Was ist Ehre? Ein Wort. Was steckt in dem Wort Ehre? Was ist diese Ehre? Luft. Eine feine Rechnung! Wer hat sie? Er, der Mittwochs starb. Fühlt er sie? Nein. Hört er sie? Nein. Ist sie also nicht fühlbar? Für die Toten nicht. Aber lebt sie nicht etwa mit den Lebenden? Nein. Warum nicht? Die Verleumdung giebt es nicht zu. Ich mag sie also nicht. Ehre ist nichts als ein gemalter Schild beim Leichenzuge, und so endigt mein Katechismus."

664. Dramatisches Doppeltsehen. Diesem Katechismus läßt Sudermann seinen Grafen Trast, den Exoffizier, den wegen Spielschulden geflohenen Deklassierten und jetzigen Kaffeekönig, einige sehr pikante Sachen hinzufügen, ohne daß er uns doch eine andre Ueber-



Jenny Lind

1820—1887

Nach dem Gemälde von E. Magnus, gestochen von H. Sagert.



nd Bacchus" darſtellend.
von Watteau.

der ab und zu nach Hause kommt, um sich auszuschlafen, und abends wieder in den Strudel der Gesellschaft hinauszieht, die abergläubische Verehrung aller Seinigen für seine längst gebrochene Kraft, ihr Vertrauen in seine längst zerstörte Zukunft ergeben Kontraste von großer und in der That tragischer Wirkung. Sie findet ihren Höhepunkt am Ende des zweiten Aktes, wenn im Helden, der leider kein Held ist, das böse Verlangen nach dem holden Kinde aufsteigt, das wie zu einem Halbgott zu ihm emporblickt und das er an sich zieht, just als er für seinen Freund den Freiwerber bei ihr machen sollte. Am Ende des dritten, beim Morgengrauen heimgekehrt, halb trunken und im Fieberwahn eitle Worte lallend, mit denen man seine Eigenliebe gereizt hat, taumelt er in das Schlafgemach der Aermsten, während nebenan der Betrogene eine Lobrede auf den Zerstörer seines Lebensglückes memoriert. „Neue Bahnen, meine Herren! . . .“

671. Umkehr. Bis hierher blieb die Gunst des Publikums dem Dichter treu, stand man im Bann einer durchaus ernsten und bedeutenden Leistung. Leider schwächt sich die Wirkung in den nächsten beiden Akten ab. Vor allem der Maler wird uns zuwider. Hat man willig seinen Großsprechereien und den Aussagen seiner Freunde geglaubt, so verlangt man doch endlich etwas Bedeutendes und Persönliches von ihm. Aber gerade wo man es am meisten verlangt, versagt er es uns. Hätte er nur irgend einen versöhnenden Zug, zeigte er eine Spur aufrichtiger Reue, machte er einen einzigen ernsthaften Versuch der Rückkehr zur Arbeit, sähen wir ihn mehr gezogen, als kopfüber sich stürzend, sähen wir ihn seiner Schuld erliegen, just wenn er sich wieder Anspruch auf unsre Teilnahme er[rungen] hätte, ja wäre er nur gege[n] irgend jemanden freundschaftlich un[d] herzlich, wir würden ihm imme[r] noch folgen. Aber er ist und bleib[t] vom Scheitel bis zur Sohle ei[n] vollendeter „Ekel“, und auch di[e] in ihm ausbrechende Schwindsuch[t] kann uns nicht mehr rühren. Sein[e] Werbung um die Hand Kittys, de[r] reichen Nichte seiner Mätresse, mach[t] uns nicht hoffen, sondern fürchten daß diese „demi-vierge“, die mi[t] ihrem unangefressenen guten Ker[n] immer noch hundertmal zu scha[de] für den Lumpen ist, ihn nimmt — und sie thut es.

672. Unterlassungen. Taste[t] man sich an diesen Einwänden zu[-] rück zum Anfang des Stückes, s[o] findet man seinen Kardinalfehler der Held entwickelt sich nicht nac[h] abwärts, er ist fertig schon bein[n] Beginn. Wie aber auf der Bühn[e] nicht das interessiert, was ein Ver[-] brecher treibt, sondern wie ei[n] Mensch zum Verbrecher wird, s[o] hätte sich auch Sudermann die groß[e] Wirkung nicht entgehen lassen dürfen[,] seinen Maler immer noch in den Glauben, daß er nur zu wollen brauche, von Stufe zu Stufe hina[b] zu führen. Sein Zusammenbruc[h] bei dem trostlosen, ihn plötzlich überkommenden Gefühl, daß es nicht mehr gehe, während der aufflackernde Schaffenstrieb ihn foltert, das würde die richtige tragische Vergeltung seiner Schuld gewesen sein. Stat[t] dessen hören wir Willy schon bei seinem Eintritt klagen: „Ich habe was gekonnt . . . Reden wir nicht darüber,“ und seine dazwischen laufenden Prahlereien widern uns an wie bewußte Lügen.

So hatte man im ganzen den Eindruck, daß das Stück zu früh herausgebracht worden sei. Der Dichter scheint ja im Lauf der Jahre zu seinem Werk zurückgekehrt

eine gewandte Technik; Stilloses und Nachgemachtes neben prächtig Angeschautem und von dichterischem Humor Verklärtem.

* * *

„Sodoms Ende.“

667. Paroli. Nach dem durchschlagenden Erfolg der „Ehre“ war alle Welt aufs höchste gespannt, was Hermann Sudermann zunächst herausbringen würde. Die Wahl seines Stoffes kann nicht bezeichnender sein: das eben gewonnene günstige Vorurteil, die Möglichkeit, weithin gehört zu werden, setzte der Tapfere sofort mit voller Energie ein für eine herbe, ja vernichtende Satire auf den Teil der Berliner Gesellschaft, den er am genauesten kannte und in dessen Wirbeln er so manche kongeniale Natur wie seinen Freund, den noch heut vielsingt Ludwig Fulda. Wer den Konflikt zwischen Talent und Welt darstellen will, nimmt sich heut lieber einen Bildhauer, einen Musiker, oder auch einen Maler wie Hans v. Hopfen in seinem „Robert Leichtfuß“ und Hermann Sudermann in „Sodoms Ende“.

669. Ein Verhältnis. Willy Janikow, der Held des Dramas, war der Liebling seines Meisters, der Stolz seiner Freunde, und ist beim Beginn des Stückes der Sklave einer schönen, aber kaltherzigen und sittenlosen Frau, einer „mangeuse d'hommes“, die das Gemüt, das Gewissen, das Talent, das ganze bessere Selbst eines Menschen aufzehrt, einer Frau, wie sie uns Ouida oft genug in ihren Romanen aus dem high life mitsamt dem Strohmann von Gatten und allem innern wie äußeren Zubehör vorgeführt hat. Die Luft in den Gemächern

sie ißt, sich zur Vermählung rüstet, muß die Aussteuer nähen, muß das neue Heim einrichten, — und der Bräutigam ist der Mann, den sie heimlich liebt! Da erwachen die unterdrückten, die in schwerer Arbeit niedergehaltenen Bedürfnisse ihrer Weibnatur; die Wildkatze geht auf den Fang, und wenn sie am Ende des dritten Aktes mit einem Aufschrei der Lust Georg an den Hals fliegt, hat es den Anschein, als ob ein geschmeidiges Raubtier seine Pranken in das Fleisch einer Beute schlägt.

675. Kühn oder gewagt? Fragen wir uns an dieser Stelle nach dem eigentlichen Stoff, so finden wir mit einigem Staunen: ein Bräutigam begeht am Vorabend seiner standesamtlichen Trauung, der die Hochzeit andern Tages folgen soll, einen körperlichen Treubruch mit der Freundin seiner Braut, dem Pflegekind seiner Schwiegereltern, in deren Hause. Auch hier wiederum erscheint Sudermann beherrscht von der krankhaften Meinung, daß, je krasser der Inzest, desto interessanter der Stoff, desto bewundernswerter die „Kühnheit“ des Dichters sei, ihn zu behandeln. Selbstverständlich ist diese auch von vielen Andern geteilte Kunstanschauung nicht etwa ein Ausfluß besonderer Bosheit; sie ist lediglich die natürliche Reaktion auf die vorhergegangene verlogene Süßlichkeit der siebziger und achtziger Jahre, ein Erzeugnis des Trotzes gegen die kunstfeindliche Prüderie, die neuerdings vom Parlament aus die Schaffenslust wirklicher Künstler polizeilich bevormunden möchte. Die Aesthetik hat sich von jeher in solchen Wellenlinien bewegt: auf das banausische Puritanertum der Cromwellschen Dragoner, die überall im Lande die Theater schlossen, folgte die lüderliche, jeder Beschreibung spottende Lustspiel-Poesie von Wycherley und Konsorten unter dem zurückgekehrten Stuart Karl II, auf diese Schmutzereien wieder der Kampf des Geistlichen Collier zur Reinigung der Bühne, und so geht das mit den üblichen Uebertreibungen in dulce infinitum. Und doch haben, daß reinliche Stoffe mindestens ebenso interessant wie sexuelle sein können, hundert kraftvolle Dichter bewiesen. Sudermann mag sich durch Beharren auf seinem Prinzip vielleicht den Dank sämtlicher Weltdamen verdienen; daß er auch durch sein neuestes Werk die geheime, nach Vorwänden gierige Feindschaft mächtiger Zeloten herausgefordert und geschürt hat, ist sicher. Zum Glück bleibt er Poet genug, uns die Brutalität seines Vorwurfs durch sorgsame Motivierung zu verschleiern; ja es muß ausgesprochen werden, daß gerade hierin seine Arbeit ihre größte Stärke zeigt.

676. Weltbejahung. Es spricht aus der Beleuchtung der Seelenzustände in den Handelnden durch die draußen lodernden heidnischen Feuer der Johannisnacht ein tiefes, erbarmungsvolles Mitleid mit allen Verstoßenen und Enterbten, die die Tafel des Lebens nur decken helfen, damit Andre an ihr schmausen. Man hatte Marikke keine besondere Wohlthat erwiesen, als man ihr verfeinerte Bedürfnisse anerzog, ohne ihr die Mittel zu gewähren, sie auch zu befriedigen. Herr und Magd geben dem armen Kinde ganz unverhohlen ihre abhängige Stellung zu fühlen. Sehr wohl könnte man sie sich in den Gassen irgend eines litauischen Dorfes denken, barfuß im Hemdchen mit den übrigen Dorfkindern herumjagend, im Wald, auf den Wiesen, am Bach unter ihresgleichen vollberechtigt. Jetzt

zu sein, denn die vierzehnte Buch-
ausgabe läßt manche Mängel nicht
mehr erkennen, die bei der Erst-
aufführung störten. Nur die „scène
à faire", die wichtigste, die den
Helden im ersten oder zweiten Akt
einmal recht auf der Höhe zeigen
sollte, hat er nicht nachgeholt. Trotz-
dem bleibt soviel Positives und
Mächtiges übrig — die Idee an
sich, eine ganze Reihe eigenartiger,
vortrefflich angeschauter Figuren,
unter denen besonders auch der
verbummelte Lyriker typisch ist, die
dramatische Kraft gewisser Scenen,
die Lebenstreue in der Häuslichkeit
der alten Janikows, der vielfach
gewandte und geistreiche Dialog,
endlich die herbe körnige Wahrheit
im Munde Professor Riemanns,
— daß „Sodoms Ende" verdiente,
wenn nicht dem Spielplan der
Provinzialbühnen, für die das Stück

Grund betritt. Hier schöpft
aus dem Vollen, und so
ostpreußisch bleibt, ist an
jüngsten Werk nichts Um
menes. Die saftige, brei
Figur des Gutsbesitzers,
dort noch gedeiht, mit dieser T
aus Brutalität und Herz
tiefes Gefühl hinter einer
los derben Sprache verberge
Herr auf seinem Hof wie ei
tän auf seinem Schiff, —
sie vor uns in jeder W
Alles, was sich diesem alten
reuter angliedert, der In
die Mamsell, der Hilfspredig
aus Einem Guß. Man m
leicht selber Ostpreuße (s
preiße) sein, um die Treu
Lokaltöne zu würdigen. A
Regungen, Aeußerungen,
lungsweise jener Figuren be
selbst abgelauscht sind, wi

ſißt, ſich zur Vermählung rüſtet,
die Ausſteuer nähen, muß
neue Heim einrichten, — und
Bräutigam iſt der Mann, den
heimlich liebt! Da erwachen
unterdrückten, die in ſchwerer
eit niedergehaltenen Bedürf-
ihrer Weibnatur; die Wild-
geht auf den Fang, und wenn
im Ende des dritten Aktes mit
m Aufſchrei der Luſt Georg
den Hals fliegt, hat es den
ſchein, als ob ein geſchmeidiges
btier ſeine Pranken in das
ſch einer Beute ſchlägt.

75. **Kühn oder gewagt?**
gen wir uns an dieſer Stelle
dem eigentlichen Stoff, ſo
en wir mit einigem Staunen:
Bräutigam begeht am Vorabend
er ſtandesamtlichen Trauung,
die Hochzeit andern Tages fol-
ſoll, einen körperlichen Treu-
h mit der Freundin ſeiner
ut, dem Pflegekind ſeiner
wiegereltern, in deren Hauſe.
h hier wiederum erſcheint Su-
nann beherrſcht von der krank-
en Meinung, daß, je kraſſer
Inzeſt, deſto intereſſanter der
ff, deſto bewundernswerter die
hnheit" des Dichters ſei, ihn
behandeln. Selbſtverſtändlich
dieſe auch von vielen Andern
ilte Kunſtanſchauung nicht etwa
Ausfluß beſonderer Bosheit;
iſt lediglich die natürliche Re-
m auf die vorhergegangene ver-
ne Süßlichkeit der ſiebziger und
iger Jahre, ein Erzeugnis des
ßes gegen die kunſtfeindliche
derie, die neuerdings vom Par-
ent aus die Schaffensluſt wirk-
r Künſtler polizeilich bevor-
den möchte. Die Aeſthetik hat
von jeher in ſolchen Wellen-
n bewegt: auf das banauſiſche
itanertum der Cromwellſchen
poner, *die überall im Lande*
Theater ſchloſſen, folgte die
lüderliche, jeder Beſchreibung ſpot-
tende Luſtſpiel-Poeſie von Wycher-
ley und Konſorten unter dem zu-
rückgekehrten Stuart Karl II, auf
dieſe Schmutzereien wieder der
Kampf des Geiſtlichen Collier zur
Reinigung der Bühne, und ſo geht
das mit den üblichen Uebertrei-
bungen in dulce infinitum. Und
doch haben, daß reinliche Stoffe
mindeſtens ebenſo intereſſant wie
ſexuelle ſein können, hundert kraft-
volle Dichter bewieſen. Suder-
mann mag ſich durch Beharren auf
ſeinem Prinzip vielleicht den Dank
ſämtlicher Weltdamen verdienen;
daß er auch durch ſein neueſtes
Werk die geheime, nach Vorwän-
den gierige Feindſchaft mächtiger
Zeloten herausgefordert und ge-
ſchürt hat, iſt ſicher. Zum Glück
bleibt er Poet genug, uns die
Brutalität ſeines Vorwurfs durch
ſorgſame Motivierung zu ver-
ſchleiern; ja es muß ausgeſprochen
werden, daß gerade hierin ſeine
Arbeit ihre größte Stärke zeigt.

676. **Weltbejahung.** Es ſpricht
aus der Beleuchtung der Seelen-
zuſtände in den Handelnden durch
die draußen lodernden heidniſchen
Feuer der Johannisnacht ein tiefes,
erbarmungsvolles Mitleid mit allen
Verſtoßenen und Enterbten, die die
Tafel des Lebens nur decken helfen,
damit Andre an ihr ſchmauſen.
Man hatte Marikke keine beſondere
Wohlthat erwieſen, als man ihr
verfeinerte Bedürfniſſe anerzog,
ohne ihr die Mittel zu gewähren,
ſie auch zu befriedigen. Herr und
Magd geben dem armen Kinde ganz
unverhohlen ihre abhängige Stellung
zu fühlen. Sehr wohl könnte man
ſie ſich in den Gaſſen irgend eines
litauiſchen Dorfes denken, barfuß
im Hemdchen mit den übrigen
Dorfkindern herumjagend, im Wald,
auf den Wieſen, am Bach unter
ihresgleichen vollberechtigt. Jetzt

hat man sie zu einer bloßen Zuschauerin erzogen und, indem man ihren Appetit nach allen guten Dingen dieser Welt grausam schärfte, ihr selbst das Gnadenbrot, das sie sich doch durch schwere Arbeit und allgemeine Nützlichkeit sauer verdienen muß, oft genug mit harter Hand, unter allerlei Demütigungen verabfolgt. Aber einmal im Jahr ist Freinacht, eine uralte Konzession an die menschliche Natur, die keinen ununterbrochenen Zwang verträgt. Einmal hat jedes Menschenkind seinen Karneval, es braucht sich nur entschließen, ihn mitzumachen. Marikke thut das, während hunderttausend andre, an deren Herzkammern zurückgeschobene Wünsche nicht minder heftig pochen, den Mut dazu nicht finden würden. Nur sie, die am Weg Aufgelesene, die Tochter einer diebischen Land-

rauben zu wollen? Kaum. Sudermann erspart uns das Aeußerste, das, wenn man ihn und seine Begriffe von Kühnheit genauer kennt, sehr zu befürchten stand: daß die Sünderin munter und skrupellos nach Art gewisser „moderner" Seelen die Hand des guten Hilfspredigers annehmen und ihre Verlobung beim Gläserklingen ausrufen lassen würde. Marikke ist nobel genug, diese Art von Versorgung auszuschlagen, und ihrem Dichter sei dafür gedankt. Dagegen ist es ihm weniger befriedigend gelungen, uns den Mitschuldigen plausibel zu machen. Dieser Georg v. Hartwig bleibt vielmehr die schwächste Figur des Stückes und geradezu gefährlich für dessen Erfolg: wo immer es gegeben wird, entfernen sich trotz des starken und anhaltenden Interesses, das die ersten drei Akte erregten, die Zuschauer mit einer



Die Tänzerin Camargo
1710—1770

der Bowle. Es giebt lange Pausen, um — ungeachtet aller Huster, die die Geduld verlieren, — größere Naturtreue zu erzielen u. s. w. Daher auch der in chirurgischem Sinne „konservative" Schluß. Der Dichter hat ja ein gutes Recht darauf, sein Kunstwerk für ein Experiment dranzugeben, und es fehlt auch keineswegs an Stimmen, die diese Neuerung als eine That begrüßten. Doch wird im Weiterbetreiben des Daseins, einschließlich Essens und Schlafens, wohl erst dann die eigentliche tragische Sühne gefunden werden, wenn Bulthaupts Kain klassisch geworden ist, der seinen Bruder Abel aus Wohlwollen erschlägt, um ihm die Mühsal eben jenes Daseins fernerhin zu ersparen.

681. Eine Vagabondin. Abgesehen von dieser „neuen Bahn", die Sudermann am Schluß gewandelt ist, muß der Erfolg seines

Max Halbe:

„Jugend."

682. Stimmung. Dieses 1893, bald nach den Kriegsjahren der Berliner „Freien Bühne" wie ein Nachzügler auftretende Stück war eine große Ueberraschung besonders in Ansehung des Dichters: auch ihn, der mit seiner kleinmalerischen Kunst so viel echte Wirkungen zu erzielen verstand, hatte niemand angekündigt, er war in keinem der waschechten Naturalistenverbände, die sich selbst die Zukunft garantierten, großgezogen worden. Das letzte aller Theater, von dem man es hätte erwarten können, nahm sich seines Werkes an, und plötzlich stand er da neben Hauptmann und Sudermann. Die Handlung freilich in diesem „Liebesdrama" — so nennt es Max Halbe — ist schwach ent-



Die Tänzerin Camargo
1710—1770
Nach dem Gemälde von ...



n Sallé.
e von Lancret.



Pepita de Oliva

Nach einer Lithographie von Bartsch.



...nträglich erschienen wäre.
...n dann Kommandos zur
Anstalt, zur Kriegsakade-
Schießschulen u. s. w. eine
...ene Ablenkung; doch ge-
... solches Kommando, für
...chen nach Erfurt ihm sicher
...wollen bereitet, wird dem
...m Unheil.

...ardinalfragen. Nun dreht
Verständnis der Tragödie
...blikum wie bei der Kritik
...den Angeln:
...in Leutnant, der sich eben
...r Kommerzienratstochter
...at, überhaupt noch für et-
...dres Gefühl und Sinn

... Kameraden ein derartiges
...ik" einfädeln, zwei Lie-
Glauben aneinander wan-
...machen und für immer zu

... ist Hans Rudorff passiert.
...ein Liebchen, seine Traute,
...ig; er hatte sie nicht mehr,
...eder kam. Er begann wild
... und fiel bald in schweres
...ber; so nahe trat ihm der
... Warum, fragen wir, hat
... damals gleich Lärm ge-
...und die Beteiligten kon-
...! Warum hat Traute sich
...lten, alles für bare Münze
...n und sich abgehärmt? Ja,
...ebt es Arglose, die glauben,
...m sie anlügt? Warum
...wir nicht alle in jungen
...hon wie alte Geheimräte,
...denschaft, bedächtig und
...r Umsicht? Wem fielen
... die herrlichen Verse aus
...s „Christabel" ein?

...ndet waren weiland ihre
...rzen,
...flüsterungen können Wahr-
...it schwärzen;
...e Beständigkeit wohnt nur
...st oben;

Und dornig ist das Leben, und
die Jugend
Ist eitel; und entzweit sein mit
Geliebten,
Das kann wie Wahnsinnschmerz
im Hirne toben."

Und weiter:

„Daß nie sich fand ein Mittler
diesen beiden,
Der heilen wollte ihrer Herzen
Leiden!
Genüber standen sich die Schmerz-
gestalten
Wie Klippen, die des Blitzes
Strahl gespalten.
Ein wilder, wüster Strom fließt
jetzt dazwischen;
Doch aller Elemente zorn'ge Schar
Vermag wohl nimmer gänzlich
zu verwischen
Die holde Spur von dem, was
einstens war."

Wie sagt der Prinz in „Emilia Galotti?" „Ich bin eilig!" Und was fügt Kuno Fischer hinzu? Ja, — „etwas mehr Besonnenheit und Phlegma, etwas weniger Leidenschaft und Feuer: — und die Liebe erlebt keine Tragödien mehr."

691. **Grundsätze.** Um nun mit dem „Bubenstück" zu beginnen, so hat nur der Idealist, der unter dieser von wohlmeinenden Vettern angezettelten Intrigue leidet, ein Recht, es so zu nennen. Wer Kasten- und Standeshochmut kennt, zu dessen Opfern, ausübend oder duldend, wir alle von der Gesellschaft erzogen werden, sollte sich nicht verhehlen, daß die Grundsätze, nach denen die beiden Rambergs handeln: ein „Mädel" ist keine Dame; für ein „Mädel" schießt man sich nicht; ein „Mädel" ist ein Ding, ein Insekt, über das man ruhig hinschreiten kann und das man wegjagt wie eine Fliege vom Tisch, sobald sie hinderlich ist, — von vielen geteilt

getragen; auch dorther kommen Dramatiker. Aber wie schwer und bedrückend will uns das Beste im „Johannisfeuer", wie düster will es uns in der „Mutter Erde" anmuten, verglichen mit diesen Hartlebenschen Bildern, von Masken belebt, die dicht neben dem tiefsten Herzensweh unbekümmert ihre Tollheiten treiben, ja denen sich die Hauptpersonen selbst anschließen, um in flatternden Dominos vom lustigen Karnevalsonntag in den tragischen Rosenmontag hinüber zu gehen. Es schimmert von Glanz in all dieser Dunkelheit; es ist Leichtigkeit in dieser Schwere; es ist Grazie in allem.

688. **Der Deklassierte** bildet einen Vorwurf, der schon früh die Dichter interessiert hat. Coriolan ist ein Urahn dieser Gattung; Konrad Ferdinand Meyer hat eine wundervolle Erzählung über das Thema

Kreisen längere Zeit nahe gelebt haben muß, um den Konflikt aus seinen Voraussetzungen ganz verstehen und nachfühlen zu können. Jedes Offizierkorps eines Infanterieregimentes hat unter seinen fünfzig Mitgliedern einen oder zwei von ähnlichem Naturell wie Hans Rudorff. Aeußerlich und in allem Technischen nicht bloß, sondern auch in Mut, Gewandtheit, frischer Befehlskraft das Muster von Offizieren, leben sie dennoch etwas abseits vom großen Schwarm, haben stille Neigungen für Musik und Poesie, werden von roheren Kommißnaturen dafür geneckt und von den übrigen je nach ihrer Persönlichkeit entweder bewundert und geliebt oder beneidet und gemieden. Gewiß, man kann ein Moltke werden trotz solcher Neigungen. Aber nahm der Schöpfer den Thon, aus dem er derlei Menschen knetete, nur eine einzige Schattierung

gur, seit dem Gretchen vielleicht
s bestgelungene deutsche Bürger=
:d niederer Herkunft. Die Ka=
:raden, den Wert ihrer Natur
nkel ahnend, haben sie mit vollem
:cht in ihrem nur auf gute Par=
n und „Fortüne" gerichteten
inn für „gefährlich" gehalten.

694. Tragisches Moment. Nun
ht es, wie zu erwarten: die
ichtfertigkeit konventionellen Den=
ns, projiziert auf ein feuriges,
nstes, unverbrauchtes, in gewissen
unkten höchst empfindlichstes Na=
rell, läßt die Tragik mit fast
athematischer Notwendigkeit er=
lgen gleich einem angesagten Matt
sieben Zügen, aus deren Zwang
keine Rettung giebt. Der Ver=
bte, der nach langem Urlaub eben
eder im alten Geleise „Tritt
faßt", der dem Obersten schon
iher sein Ehrenwort verpfändet
tte, daß zwischen ihm und Traute
les und für immer zu Ende sei,
ährt durch ein in der Bierlaune
sprochenes Wort, daß falsche
eunde ihn hintergingen. Sofort
ll er den Kern der Sache heraus=
älen, will Wahrheit hören, will
emandem, am wenigsten einem
wertvollen Geschöpf wie seiner
:aute, Unrecht gethan haben.
om Scheibenstand heimkehrend
ht er die Verleumdete wieder
d bringt sofort in sie, ihm in
ner Wohnung Gelegenheit zu
ier letzten Aussprache zu geben.
mit ist der Knoten geschürzt.

695. Das Ehrenwort. Die alte
ebe, nur geschürt durch der Men=
en Schlechtigkeit, schlägt, nachdem
ahrheit und Schuldlosigkeit an
n Tag kamen, in lodernden
uten über dem Paar zusammen.
ie „der große Galeoto", die
rsonifikation alles bösen Flüsterns
d Klatschens in dem bekannten
anischen Drama die beiden Lie=
iben, die er getrennt haben
wollte, recht eigentlich einander in
die Arme führt, so ist auch dieses
Paar nach Aufdeckung des Betruges,
den man ihm gespielt, fester ver=
bunden denn je zuvor. Der Mann
fühlt sofort, daß ein Ausweg aus
diesem Dilemma schlechterdings
nicht existiere; darum, mit dem
Tod vor Augen, bricht er, der fein=
fühlige, der noble Offizier, dem
niemand noch eine niedrige Regung
nachsagen konnte, unbedenklich sein
Ehrenwort und, heimlich in all
seiner Gewissensnot Nächte voll
tiefster, unaussprechlicher Wonne
genießend, rüstet er den Untergang.
„In dieser Welt kann ich nicht
leben, . . . und eine andre hab
ich nicht," — niemals ist ein wahre=
res, besser motiviertes Wort von
der Bühne her gesprochen worden.
Zum Obersten gehen? Beichten?
Aufklären? Wozu? Wer von einem
Zurückgeben des Ehrenwortes spricht,
hat einfach vergessen, was dessen
Inhalt war. Hans hatte verspro=
chen, mit Traute abzubrechen. Wird
ihm dies Wort zurückgegeben, so
darf er ja mit ihr verkehren! Die
Konsequenz würde sein: eine Ehe,
die einer lebenslänglichen Lüge
gleichkommen müßte. Die „For=
tüne"=Macher unter den Kritikern
sind so versessen auf die Heirat mit
einer Kommerzienratstochter, daß
sie gar nicht merken, wieviel nobler
und wahrhafter Hans Rudorff denkt.
Er wirft sein Dasein von sich, weil
er seiner Braut nie wieder begeg=
nen will, und er will ihr nicht be=
gegnen, weil er ihr nicht mehr
ehrlich ins Auge zu sehen vermöchte.
Die einzige Möglichkeit, mit dieser
Braut zu leben, bestand ja in dem
Glauben an Trautens Untreue!!
Ein Mindestmaß von Phantasie ge=
hört dazu, sich auszumalen, welch
eine ekelerregende Heuchelei der
Unglückliche aufzubieten gehabt ha=
ben würde, um am Rosenmontag

und unterschrieben werden, die sich gegen jenes „Bubenstück“ ereifern. Der Dichter selbst ist von solcher Strenge weit entfernt; das beweist die letzte Aussprache, von der Peter v. Ramberg, der die „Notlüge“ erfunden und mit seinem Bruder „den Treubruch gedeichselt“ hat, ganz naiv und unbelehrt, mit dem Anspruch der besten Absicht für Hans und seine Zukunft, erhobenen Hauptes hinausschreitet.

692. Façon de parler. Und sieht man näher hin, so sind die Rambergs die einzig klugen gewesen: Hans würde zweifellos Traute geheiratet und um ihretwillen den Dienst quittiert haben, das steht fest. Aber ebenso wissen, die ihn kennen: daß es außerhalb der Kasernen für diesen Träumer kein Feld und keine Existenz gab. Man darf gewisse Aeußerungen der Ungeduld über Druck und Zwang Wiege gelegt wurden. Da er kein Vermögen hat und Traute auch nicht, würde der Ausgang des Rosenmontags sich im Fall einer Ehe kaum viel verzögert haben.

693. Die „Mädel“. Somit dürfen die Rambergs ehrlich sagen, daß sie es gut gemeint hätten. Nur findet ein Dichter Gelegenheit, an ihrer Logik einhakend, den Beweis zu erbringen, daß ihre Grundsätze, Standesgenossen gegenüber vielleicht wohlwollend und praktisch, doch auf einer ganz ungeläuterten, dünkelhaften, befangenen Anschauung von lebenden Wesen im allgemeinen beruhen. Und dies ist das zweite große Verdienst, das den „Rosenmontag“ auszeichnet: er hat uns neben der Leutnantstragödie die des „Mädels“ geschenkt. Sie, deren warme, selbstlose Hingebung bisher übel genug damit gelohnt wurde, daß man sie als bloßes Material behan-

könnte, wenn Virginie, die zu ihm heimkehrend schiffbrüchig vor seinen Blicken Ertrunkene, plötzlich von den Toten auferstanden wäre, um seine marternde Sehnsucht zu stillen, ihm wie ein Engel aus Himmelshöhen die brennenden Augen zu küssen und ihn den Fluren der Seligen zuzuführen. Nein, bevorzugt wie wenige dürfen solche Menschen vom Leben Abschied nehmen, das ihnen soviel zu bieten hatte. Darum wohnt auch diese Milde, diese Versöhnlichkeit in ihren Herzen, die sich so rührend und löslich in den köstlichen Versen äußert, die der Dichter seinem Helden in den Mund gelegt hat:

„Als überwunden grüßen sie
Den Sieger, dem das Glück begegnet.
Im Tod verbunden segnen sie
All jene, die das Leben segnet.“

Neidlos, weil sie es sein dürfen, ohne Klagen, machen sie sich fertig.

698. Reveille. Da erschallt jener Weckruf, das ihnen vertraute Hornsignal, mit dem der emsige Tag in einer Kaserne beginnt und seine Rechte fordert. Wie schneidet der Ton uns in die Seele! Trappelnde Schritte werden laut; die beiden in sich Versunkenen haben kaum Zeit, gleich sterbenden Rehen, die das Dickicht aufsuchen, die paar kurzen Schritte ins Nebenzimmer zu fliehen. Rauh bricht die Routine des Dienstes herein in ihr kaum verlassenes Idyll; über ihre Spuren hinweg rauscht die Flut der Zeiten.

699. Techniker oder Dichter? Formvollendet bis ins Kleinste ist dieses aus Frohsinn und Schwermut seltsam gewobene Drama. Die Schwer oder gar nicht zu Täuschen[illegible] wissen ja freilich, daß auch diesmal alles nur von einem [illegible] „gemacht“ war. Sie dulden neben sich tausend hustende Zuschauer, den ganzen Apparat von Bänken und Logen, aber ihre Illusionsfähigkeit versagt plötzlich vor den eindringenden Masken im 4. Akt und sie verlangen einen ganzen Auftritt zur Motivierung, weshalb Hans Rudorff die Thür nicht schloß. Dennoch müssen selbst die Tadler einräumen: das Stück habe sie von Anbeginn gefesselt; und es habe sie lange noch beschäftigt. Vom ersten Aufgehen des Vorhanges, wenn uns mit allen möglichen heiteren Intermezzi die Offizierstafel gezeigt wird, begleitet dies strotzende „Interieur“ mit seinen Eigenheiten die sich abspielende Tragödie; das Parolebuch unterbricht die Gefühlsanalyse, der Rondengang schneidet die leidenschaftlichste Diskussion auf ihrer Höhe ab. Mühelos und natürlich bewegt die Hand eines geborenen Künstlers Charaktere wie Situationen, Dialektik und Entschluß. Was wir ihm zumeist danken sollten, bleibt doch: daß er, der Spötter, dem so weniges bisher am Menschentreiben ernst und des Ernstes wert erschien, seine Satire zurückdämmend sich einmal dazu bezwang, eine lyrische Stimmung festzuhalten und durchzuführen. In der Mitte des zweiten Aktes, an der Wegscheide, dessen Weiser mit Einem Arm so deutlich in das dichtbevölkerte Reich Blumenthal-Kadelburgscher Lustspiele hinwies, ist er entschlossen der andern Richtung nachgegangen, die ihn zu den Meisterhöhen der Kunst emporführen sollte. Noch ist sein Werk von der Nation nur halb erfaßt; aber mit jedem Tag wird es den Kostenden schöner und gehaltvoller erscheinen gleich dem Wein, dessen Bouquet im „Rosenmontag“ duftet. Das Satyrspiel, das die alten Tragiker, von einem richtigen In-

auf dem Offiziersball neben seiner Verlobten auch nur eine leidliche Figur zu machen. Der bloße Gedanke dieses Beisammenseins, immer mit Trautens mahnender Gestalt im Hintergrunde, verleidet ihm das Leben. Er weiß sich keinen Ausweg aus diesem Dilemma; er empfindet nur die Schuld, die ihm auferlegte: eine hochachtbare Familie wider Willen tief gekränkt und beleidigt zu haben. Fahnenflucht gar? Pfui! Alles unmöglich!

696. Kehraus. Es folgt ein Finale von so schmerzlicher Süße, mit Stimmungen, Auftritten und Bildern, wie sie nur ein gottbegnadeter Dichter, ein Lyriker, dem zugleich die seltene Gabe dramatischer Plastik und Architektonik verliehen ward, uns Erschütterten vor Augen führen konnte. Nichts Peinliches, Quälendes, Verstimmendes stört uns an diesem Menschenunter- Tour gefallen, noch einmal ins Angesicht zu schauen. Der Alte kann ruhig sein; das Nötige wird geschehen.

697. Die letzte Scene. So findet den düster Entschlossenen seine Traute und fordert ihr Recht, auch im Tod an seiner Seite zu bleiben. Sentimentale Gemüter, die selbst das Unmöglichste zu einem „glücklichen Ausgang“ führen möchten, haben auch dies Paar noch retten wollen. Haben sie bedacht, daß die beiden das Höchste bereits genießen durften, das diese Welt den Sterblichen vergönnt? Daß sie nicht als Enterbte, nicht als arme Sünder, sondern als die Allerreichsten an Glück die finstere Schwelle betreten? Eine Geliebte sein zu nennen, sie ein volles Jahr in wachsendem Verständnis ihres Wertes zu besitzen, ist das allein nicht schon etwas, das ungezählte

könnte, wenn Virginie, die zu ihm heimkehrend schiffbrüchig vor seinen Blicken Ertrunkene, plötzlich von den Toten auferstanden wäre, um seine marternde Sehnsucht zu stillen, ihm wie ein Engel aus Himmelshöhen die brennenden Augen zu küssen und ihn den Fluren der Seligen zuzuführen. Nein, bevorzugt wie wenige dürfen solche Menschen vom Leben Abschied nehmen, das ihnen soviel zu bieten hatte. Darum wohnt auch diese Milde, diese Versöhnlichkeit in ihren Herzen, die sich so rührend und tröstlich in den köstlichen Versen äußert, die der Dichter seinem Helden in den Mund gelegt hat:

„Als überwunden grüßen sie
Den Sieger, dem das Glück begegnet.
Im Tod verbunden segnen sie
All jene, die das Leben segnet.“

Neidlos, weil sie es sein dürfen, ohne Klagen, machen sie sich fertig.

698. Reveille. Da erschallt jener Weckruf, das ihnen vertraute Hornsignal, mit dem der emsige Tag in einer Kaserne beginnt und seine Rechte fordert. Wie schneidet der Ton uns in die Seele! Trappelnde Schritte werden laut; die beiden in sich Versunkenen haben kaum Zeit, gleich sterbenden Rehen, die das Dickicht aufsuchen, die paar kurzen Schritte ins Nebenzimmer zu fliehen. Rauh bricht die Routine des Dienstes herein in ihr kaum verlassenes Idyll; über ihre Spuren hinweg rauscht die Flut der Zeiten.

699. Techniker oder Dichter? Formvollendet bis ins Kleinste ist dieses aus Frohsinn und Schwermut seltsam gewobene Drama. Die schwer oder gar nicht zu Täuschenden wissen ja freilich, daß auch diesmal alles *nur von einem Techniker „gemacht“ war.* Sie dulden neben sich tausend hustende Zuschauer, den ganzen Apparat von Bänken und Logen, aber ihre Illusionsfähigkeit versagt plötzlich vor den eindringenden Masken im 4. Akt und sie verlangen einen ganzen Auftritt zur Motivierung, weshalb Hans Rudorff die Thür nicht schloß. Dennoch müssen selbst die Tadler einräumen: das Stück habe sie von Anbeginn gefesselt; und es habe sie lange noch beschäftigt. Vom ersten Aufgehen des Vorhanges, wenn uns mit allen möglichen heiteren Intermezzi die Offizierstafel gezeigt wird, begleitet dies strotzende „Interieur“ mit seinen Eigenheiten die sich abspielende Tragödie; das Parolebuch unterbricht die Gefühlsanalyse, der Rondengang schneidet die leidenschaftlichste Diskussion auf ihrer Höhe ab. Mühelos und natürlich bewegt die Hand eines geborenen Künstlers Charaktere wie Situationen, Dialektik und Entschluß. Was wir ihm zumeist danken sollten, bleibt doch: daß er, der Spötter, dem so weniges bisher am Menschentreiben ernst und des Ernstes wert erschien, seine Satire zurückdämmend sich einmal dazu bezwang, eine lyrische Stimmung festzuhalten und durchzuführen. In der Mitte des zweiten Aktes, an der Wegscheide, dessen Weiser mit Einem Arm so deutlich in das dichtbevölkerte Reich Blumenthal-Kadelburgscher Lustspiele hinwies, ist er entschlossen der andern Richtung nachgegangen, die ihn zu den Meisterhöhen der Kunst emporführen sollte. Noch ist sein Werk von der Nation nur halb erfaßt; aber mit jedem Tag wird es den Kostenden schöner und gehaltvoller erscheinen gleich dem Wein, dessen Bouquet im „Rosenmontag“ duftet. Das Satyrspiel, das die alten Tragiker, von einem richtigen In-

stinkt geleitet, ihren Trilogien anhingen, hat Hartleben in seine Tragödie mit aufgenommen. Der untrügliche Griff des Realisten läßt draußen eine Militärmusik aufziehen, während innen zwei Liebende verröcheln; es ist die Soldatenweise nach jedem Begräbnis, ein später Beleg für Macbeths resignierte Verse:

„Das Leben ist ein wandelnder Schatten bloß,
Ein armer Bühnenheld, der seine Stunde
Stolziert und poltert auf dem Schaugerüst
Und dann nicht mehr gehört wird ..."

Aber sobald die rauschende Musik verhallte, sehen wir das schöne bleiche Paar, „die kalten Hände noch verschlungen", und den Dichtern, die uns in diesen Gefilden stehen der Genugthuung darüber verdankten, daß die einst von Paul Schlenther prophezeite völlig „neue Bühnenkunst" sich als ein Humbug erwiesen habe. In der That muß man sagen, daß „die Jugend von heute" in ihrer Technik wie in ihrem Erfolg die Probe auf das Exempel war, ob eine, oder wie die Schwärmer sich ausdrückten: *die* neue Kunst vom gebildeten Publikum überhaupt gewünscht würde. Die Probe ist in schroffer Verneinung gegen Schlenther und die Seinen ausgefallen, weil diese neue Kunst (ohne Handlung, Fortschritt, Kontrastwirkungen) sich nach kurzer Zeit schon, in der Schilderung des Zuständlichen stecken bleibend, als so langweilig erwiesen hatte, daß nur ein paar vereiferte Theoretiker und Experimentenmacher ihr auf die Dauer anzuhangen vermochten. Alle übrigen Theater-



Adele Grantzow
1840—1877.



Lola Montez
1820—1861.



Stadium getretenen deutschen Gesellschaft ganz von selbst gemacht haben würde, befruchtete das Drama; ihre Beherrschung, ihre ethische wie künstlerische Ueberwindung war dem Naturalismus jedoch nicht entfernt gelungen, weshalb er, aus der Not eine Tugend machend, Lustspiele zu dichten ganz unterließ, angeblich weil eine Anhäufung von Lustigkeit im Leben nicht vorkäme. Ebenso wenig hatte er sich bemüßigt gefunden, unseren tiefen Bedürfnissen nach Hoffnung und nach Gerechtigkeit entgegen zu kommen, vielmehr die Belohnung der Guten, die Bestrafung der Bösen grundsätzlich verworfen. Bei solcher Brutalisierung all der Instinkte, die seit des Aeschylos und Aristophanes Tagen Zuschauer in die Theater gelockt hatten, und nach dem eben geschilderten Erfolge davon darf man getrost die Gegenprophezeiung wagen, daß auch nach einem weiteren Jahrhundert die Schlentherschen Bemühungen daran scheitern müssen, daß sie höchstens einen minimalen Bruchteil der Gebildeten, eine Auslese blasierter Kritiker und Premierenbesucher wirklich zu unterhalten vermögen.

702. **Ein Unterschied.** Die beiden Stücke, die Otto Ernst uns bisher geschenkt hat, da sie fast mathematisch genau das Gegenteil von dem anstreben und leisten, was Schlenther und Genossen im Jahr 1889 gefordert und angepriesen hatten, sind eine späte Genugthuung für die tödliche, folternde Ungeduld und Ermüdung, die wir in der „Familie Selicke“ erleiden mußten, nur damit es eines Tages nicht an Ohren- und Augenzeugen fehle. Aus diesem selben Grunde bemühen sich die eingeschworenen Anhänger jener entgleisten „Neuen Kunst“ in ihrer erklärlichen *Verlegenheit, die Ernstschen Arbeiten so tief herunterzureißen,* als sie irgend können; aber schon ist es längst zu spät. Und dies ist der fundamentale Unterschied in der Unzufriedenheit: in den 80er Jahren wurden von der Kritik schlechtbesuchte Stücke getadelt, die keinem Verständigen gefielen und vor denen einer den andern warnte; heute ist dieselbe Kritik außer sich, weil das Publikum in vollen Scharen sich zu gewissen Komödien hindrängt, um sie mit atemloser Spannung anzuhören und mit jauchzendem Beifall zu belohnen.

703. **Abkehr von falschen Typen.** Was in aller Welt mag das Publikum nun haben, daß ihm gerade die Otto Ernstschen Sachen so außerordentlich gefallen? Die Gründe sind durchsichtig: sie strömen Behaglichkeit aus, eine Urgesundheit, eine ansteckende Fröhlichkeit. Sie lachen uns den Weltschmerz und den Aerger fort, sie lassen uns wieder an unsere Landsleute glauben, sie geben uns Hoffnung, und all das ohne Ehebruch und sonstige „Kühnheiten“. Der sogenannte „Naturalismus“ kannte kaum noch so etwas wie Jungfräulichkeit, er kannte nur noch die „demi-vierges“ und die Gefallenen; er kannte keine glücklichen Ehen, er lebte vom Hader, von der Ungemütlichkeit; er kannte keine ungebrochenen freudigen Menschen; er kannte nur nervöse, schwächliche, verlogene, verbitterte, in sich erschöpfte Naturen. Er kannte kein frohes Gelächter, er kannte keine poetische Vergeltung, — dergleichen kam ja im Leben, so wie er das verstand, niemals vor! „Doch!“ ruft das Publikum millionenstimmig, „dergleichen kommt wohl vor! Wir wollen das sehen!“ Und wie das immer so geht: der rechte Mann erscheint zur rechten Stunde, um das Gewünschte zu zeigen.

704. **„Uebermenschen.“** In der

„Jugend von heute" wirkte es befreiend, daß Patrone, die man als kraftlose Wichtigthuer längst erkannt, die aber die Kunst verstanden hatten, sich einen „caucus", einen Klüngel zu bilden und niemanden neben sich aufkommen zu lassen, endlich einmal als das abkonterfeit wurden, was sie thatsächlich waren: als „Ekel". Ein frisches und gescheites deutsches Mädchen giebt ihnen diesen Namen; es war außerordentlich gewagt, aber siehe da! das Publikum verstand, was gemeint war; man durfte wieder aufatmen. Der durch Nietzsche in den Hirnen unreifer Kaufmannslehrlinge und überreifer Litteraten verbreitete Größenwahn vom egoistischen Uebermenschen wurde verspottet, und dieser Spott fand die Lacher auf seiner Seite. Vielleicht dämmert also doch noch einmal die Erkenntnis, daß gerade der Uebermensch Genugthuung erleben. Diese gefürchteten Tyrannen, diese vertrockneten Pedanten, diese erbarmungslosen Quälgeister, die uns so viel schöne Stunden verdarben, gegen die wir Kleinen nur heimliche Wut und heimliche Thränen hatten, gegen die wir die ohnmächtige Kinderfaust in der Tasche ballten, — hier dürfen wir sie endlich verlachen, hier werden sie uns an den Pranger gestellt, hier bekommen wir, was sie uns in langen Schuljahren verweigerten: Recht.

706. Vor- oder nachmachen? Und was wäre das auch für ein jämmerliches Geschäft, wenn die Poesie immer nur sklavisch nachzumachen hätte, was vorhanden ist! Nein, das was noch nicht da ist aber da sein sollte, vorzumachen, — das ist auch eine lohnende Aufgabe der Dichtkunst. Der Dichter ist der wahre Erzieher. Er hat niemals

deren Abschlachtung alle stie-
n Ochsen zu zittern begannen,
d eine Wahrheit ausgesprochen
e. Nicht Flachsmanns juristische,
aber seine pädagogische Ent-
ung wird Schrecken hineintragen
ie Reihen der Abtöter von Zu-
kunft und Jugendkraft. Das
macht es dem Helden wohl
s leicht und bequem, die Wider-
e und seine Aktion könnten
er sein; aber es ist vom ersten
t bis zum letzten kurzweilig,
ein Theaterstück das sein sollte;
t sämtliche Vorzüge der milieu-
lderung, die wir an „Fuhrmann
chel“ bewundern, ohne dessen
en, Längen und Unverständlich-
n.

* * *

08. „Der Probekandidat“ ist
ller Leute Lippen, sobald „Flachs-
n als Erzieher“ erwähnt wird,
Dreyers Verdienst soll durch
Vorstehende nicht geschmälert
en. Wenn auch der vielbelachte
uß mit dem Lande der freien
nungsäußerung schon durch das
ai à la France!“ des Rabagas
Sardou vorweggenommen war,
der „Probekandidat“ doch eben
r auf dem Plan gewesen als
smann und Flemming und der
dramatische Stollen in das er-
ge Schulbergwerk hinein von
Dreyer angelegt und befahren
en.

709. Ausblick. Und so sind heute
ganze Dutzende geschickter und
ger Bergleute da, die uns die
nnisse deutschen Geistes- und
ntslebens zu Tage schürfen.
t man auf die Dramatik ge-
r Nachbarländer und die Armut
deutschen Produktion in den
ger Jahren, so findet man erst
ergleich die richtige Wertung
er heutigen Blüte. Selbst die
ker gewinnen dauernden Reiz
nur dadurch, daß eine kräftige zeit-
genössische Dichtung das Interesse
am Theater an und für sich anfacht;
fehlt es an solchen Theaterereig-
nissen, wie es „Rosenmontag“,
„Johannisfeuer“, „Flachsmann als
Erzieher“ trotz aller Gegenstimmen
der Kritik für die letzte Spielzeit
waren, so stehen die Theater leer
und auch von den Klassikern heißt
es bald: „toujours perdrix!“

Noch lebt uns die alte Garde:
v. Moser, L'Arronge, Paul Lindau,
Blumenthal-Kadelburg; v. Wilden-
bruch steht in der Reife seines
Könnens, und wir dürfen noch viel
Gutes von ihm erwarten. Aber
welche Genugthuung erst müßte
jeden Freund unserer heimischen
Dichtung erfüllen, wenn er vier
solche Namen wie Sudermann,
Hauptmann, Fulda, Hartleben hinter-
einander nennen kann! Und sie alle
schaffen in rüstiger Frische, haben
zum Teil die Schwelle des eigent-
lichen Mannesalters eben erst über-
schritten. Allzu streng Urteilende
schelten Sudermann als einen bloßen
Macher, möchten ihn für jedes neue
Werk stäupen und vernichten; aber
Engländer, die ihre heimische, nur
vom Geschäft und vom Virtuosen-
tum zehrende Bühne vor Augen
haben, sie wissen an unserer moder-
nen Dramatik vor allem eines zu
loben: daß hier sichtbarlich ernste
und gewissenhafte Dichter, ohne
Rücksicht auf Publikum und Kasse,
das aussprechen, was ihnen ein
innerstes Bedürfnis ist. Unter diesen
allein dem Drang ihrer poetischen
Begeisterung folgenden wird Suder-
mann stets in erster Reihe genannt;
und wieviel andere giebt es nicht
noch außer ihm, auf die jede fremde
Nation stolz sein könnte: den gra-
ziösen Wildling v. Wolzogen, der
doch vielleicht noch eines Tages die
Konzentration und Ausgeglichenheit
findet, um etwas ganz Vortreffliches

und Bezauberndes von der Bühne her auszusprechen; den ernsten und poetischen Schnitzler, den stimmungsreichen Max Halbe; wieviel jüngere, vielversprechende, deren Most noch gärt!

Mag manches an unserem heutigen deutschen Leben nicht ganz gesund sein: das Zurückgehen gewisser gelehrter Berufsstände zumal, an denen das studentische Bier sich rächt und die dem erstaunten Volk das merkwürdige Beispiel geben, wie gerade sie, die die geborenen Heger und Pfleger der Ideale körperlicher und geistiger Leistung sein sollten, schon in jungen Jahren sich für einen aufgeschwemmten hockenden Materialismus erziehen. Doch wenn wir das andere überschauen, was unser Herz höher schlagen macht: den Gigantenkampf in Industrie, Handel und Technik, unsere Chemie und Elektrizität, unsere Schiffsbaukunst,

Marine, unsere Geschichtschreibun[g] Musik, Plastik und Malerei, so da[rf] sich unsere zeitgenössische Drama[tik] neben das Beste von allem stelle[n,] denn sie repräsentiert ein Maß v[on] Begabung, Fleiß, Beherrschung d[er] Kunstmittel, Feinspürigkeit für al[les] nationale Wachstum, daß wir g[e]trost einer Zukunft entgegenblick[en] können, die von so hellstimmig[en] Herolden angekündigt und von [so] treuen Eckards begleitet sein wi[rd.]

Das deutsche Volk weiß di[ese] Gunst zu schätzen. Denn über[all] sind die Theater voll, und niema[ls] hat das recitierende Schauspiel, d[er] beste Gradmesser für die Bildu[ng] und Aufgewecktheit einer Natio[n,] in der Gunst der Menge einen [so] breiten Raum eingenommen. Mö[ch]ten wir diese Höhe festzuhalten fä[hig] bleiben! Möchten auch diese Zeil[en] die Schätzung dessen, was wir [an] unserer Dramatik besitzen, in imm[er]



Geschichte der Oper

(einschließlich des Singspiels und der Operette) in ihrer dramatischen Bedeutung

von

Dr. Rudolph Genée.

Sowie die dramatische und theatralische Dichtung in der Geschichte der Poesie, so nimmt die Oper in der Geschichte der Musik ihre besondere Stellung ein.

710. Die Oper im 17. Jahrhundert. Wenn auch schon in den religiös-theatralischen Spielen des Mittelalters, wie auch in den zahlreichen Schauspielen der Reformationszeit das musikalische Element nicht entbehrt werden konnte und wenn auch häufig sowohl Solo- wie Chorgesänge einen breiten Raum in diesen Schauspielen einnahmen, so haben wir doch die Anfänge der „Oper" als einer besondern musikalisch-dramatischen Gattung in den letzten Jahren des 16. und im Anfang des 17. Jahrhunderts zu suchen. Als das eigentliche Geburtsland der Oper ist Italien anzusehen. Ganz besonders wurde Florenz, wo schon 1594 das erste eigentliche Musikdrama zur Aufführung gelangt war, der fruchtbare Boden, von dem aus sich diese dramatische Gattung weiter verbreitete. In den Städten Oberitaliens hatten die Tonkünstler auch zahlreiche Dichter gefunden, die ihnen die dramatischen Stoffe lieferten, meist der Antike und der Mythologie, dann aber auch in der dur[ch] Guarini's „pastor fido" zur Herr[-]schaft gelangten Schäferpoesie.*)

Die in Italien geborene un[d] schnell sich über ganz Oberitalie[n] verbreitende theatralisch-musikalisch[e] Gattung hatte ziemlich gleichzeiti[g] in Frankreich und in Deutschlan[d] Eingang gefunden. In Deutsch[-]land aber geschah diese Einführun[g] der Oper nicht durch einen Musike[r,] sondern durch einen Dichter und dies war kein geringerer, al[s] Martin Opitz. Der Kurfür[st] Johann Georg I. wollte zur Ver[-]mählungsfeier seiner Tochter Sophi[e] mit einem hessischen Prinzen de[n] Gästen des kursächsischen Hofe[s] etwas ganz Neues vorführen, un[d] da er zu dem florentinischen Hof[e] freundliche Beziehungen hatte, wa[r] die Wahl auf eine Oper gefallen. Martin Opitz wurde deshalb be[-]

*) Bezüglich der mehr durch die musika[-]lischen als dramatischen Formen zur Ga[t-]tung der Oper zu rechnenden frühestе[n] Anfänge und ihres Überganges nach Fran[k-]reich und den deutschen Fürstenhöfen mu[ß] hier auf den betreffenden Abschnitt i[m] „Goldenen Buche der Musik" (53—65) ver[-]wiesen werden, um dort gesagtes hier nic[ht] zu wiederholen. An dieser Stelle sind vor[-]zugsweise diejenigen Schöpfungen zu nennen[,] die für die Wandelungen in den dra[-]matischen Formen der Oper von Be[-]deutung sind.

auftragt, die von Rinuccini gedichtete Oper „Daphne“ in deutsche Verse zu bringen, um diese der Musik von Peri zu unterlegen. Da aber die Opitzsche Nachdichtung fertig war und es sich zeigte, daß die deutschen Versformen der italienischen Musik nicht anzupassen waren, so hatte der kursächsische Hofkapellmeister Heinrich Schütz es übernommen, eine neue Musik dazu zu schreiben, und das als „Pastoral-Tragödie“ bezeichnete Werk wurde im April 1627 zum erstenmale aufgeführt, nicht aber in Dresden, sondern auf dem Schlosse Hartenfels in Torgau, wo die Vermählungsfestlichkeiten stattfanden. Opitz selbst sagt im Vorwort zu seiner Dichtung, dieselbe sei „mehrenteils“ aus dem Italienischen genommen, was ja auch vor allem auf die ganze dramatische und scenische Form Bezug hatte.

jenen theatralischen Werken, die bei besondern Hoffestlichkeiten zur Aufführung kamen, dem Ballett wie dem Dekorationsprunk und den Maschinenkünsten der Hauptwert beigelegt. Auch hierbei nahm man die Stoffe sowohl aus der Mythologie wie aus der Geschichte des Altertums und — der Schäfer-Poesie. Bei solchen nur auf die Schaulust und Kurzweil der fürstlichen Herrschaften und der Hofkreise berechneten Vermischungen von Ballett, Musik und Dichtung, die meist sehr untergeordneten Wert hatte, wechselten noch immer die Bezeichnungen der Gattung, bevor die Benennung „Oper“ geläufiger wurde. So haben wir aus dem Jahre 1663 ein „Singspiel mit Ballett: Nero der verzweifelte“ und mehr dergleichen Dramatisierungen antiker Stoffe. Bei den üblichen Hoffestlichkeiten nahm man

keine Scheu, für diese Art der „Opera“ oder des Singspiels die großen historischen Gestalten Julius Caesars, Alexanders des Großen, Hannibals oder der Cleopatra zu verwenden.

711. Fortentwicklung der Prunkoper. Nachdem für die erste deutsche Oper die Anregung aus Italien gekommen war, blieb auch fernerhin für die musikalisch-dramatischen Produktionen Italien das Vorbild.

Zugleich aber war schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts Italien auch das Muster für unsere ersten Opernhäuser und scenischen Einrichtungen geworden. Eines der ersten und prunkvollsten Opernhäuser in Deutschland war das im Jahre 1664 in Dresden erbaute kurfürstliche Komödienhaus. (Vgl. im 10. Abschnitt). Nächstdem erhielten die fürstlichen Residenzen in Braunschweig ihre Opernhäuser, die sehr gerühmt wurden. Auf diese Weise verdankte in Deutschland die theatralische Kunst ihre ersten zu solchen Zwecken besonders erbauten und eingerichteten Häuser nicht dem Schauspiel, sondern der Oper. Bis zum Ablaufe des 17. Jahrhunderts hatte denn auch die Oper eine so vorherrschende Stellung erlangt, daß innerhalb des letzten Jahrzehnts die Zahl der aufgeführten und im Druck erschienenen Texte der Singspiele und Opern die Zahl der uns im Druck überlieferten Schauspiele jenes Zeitraums weit überstieg. Zu den wechselnden Bezeichnungen Oper oder Singspiel, Singeballett oder auch singendes Schauspiel kamen zuweilen noch ganz besonders wunderliche Benennungen, wie z. B. „Tragisches Gedicht in musikalische Noten übersetzt“, oder: „in die Singekunst gebracht“. Auch in Wien, wo man eigenes Opernhaus noch nicht hatte, wurden bei Hoffestlichkeiten in der kaiserlichen Burg derartige Singspiele und Opern aufgeführt. Mit der Vervollkommnung der Häuser steigerte sich aber auch der äußerliche Prunk in den Ausstattungen, und ausschließlich waren es noch italienische Truppen, die in den verschiedenen deutschen Städten auch italienische Singspiele und Opern aufführten. Außer den genannten fürstlichen Residenzen, zu denen auch noch Kassel und Rudolstadt zu zählen sind, war besonders Hamburg ein Hauptplatz für das Opernwesen geworden, wie wir aus seiner reichen Opernlitteratur ersehen. Es mögen hier die Titel einiger dieser „Singspiele“ oder Opern der Hamburger Bühne genannt sein: Achilles und Polyxena; Venus oder die siegende Liebe; Die Plejades oder das Siebengestirn; Die glückliche Sklavin oder die Aehnlichkeit der Semiramis und des Ninus; Das befreite Jerusalem; und endlich: Herkules unter den Amazonen („in einer Oper vorgestellt“). Von den großen geschichtlichen Persönlichkeiten kamen außer den schon genannten als Opernhelden noch vor: Alarich, Bajazeth und Tamerlan, Sardanapal, Attila, Xerxes u. s. w.

712. Reformversuche. Eine solche Ausbreitung dieser unkünstlerischen theatralischen Gattung, die man Oper nannte, war vor allem dadurch gefördert, daß das Schauspiel nicht nur zu keiner Fortentwicklung kommen konnte, sondern nach manchen früheren verheißungsvollen Anfängen immer tiefer gesunken war. Es fristete sein kümmerliches Dasein nur durch schlechte Nachahmungen der durch die englischen Komödianten nach Deutschland verpflanzten Tragödien und rohen Possenspiele des Pickelhering und späteren Hanswurst. Die eigent-

lichen Dichter konnten auf jenem verwilderten Boden keinen Ruhm erwerben; sie beschränkten sich auf das Buchdrama oder wendeten sich der Oper zu. Schon der Holsteiner Johann Rist hatte, noch vor dem Ende des dreißigjährigen Krieges, seine beiden hervorragenden politisch-symbolischen Schauspiele, um sie zu erfolgreicher Aktion zu bringen, reichlich mit Gesängen ausgestattet und außerdem durch Maschinenkünste und andere Mittel auf die Befriedigung der Schaulust zu wirken gesucht. Von den spätern für die Hamburger Oper wirkenden Dichtern sind besonders zu nennen: Postel, Hunold und Barthold **Feind**. Letzterer hatte sich auch mit ästhetischen Untersuchungen befaßt und in seinen „Gedanken von der Opera" (1708) die Gesetze der dramatischen Dichtung, besonders das Gesetz der Zeiteinheit (wie Aristoteles dasselbe

diesen Theorien wenigstens das Bestreben, der Oper Formen zu geben, die nicht allzu sehr im Widerspruche mit den Gesetzen der Vernunft stehen, wenn er auch dabei in seinen Zeitberechnungen sich schon als ein Vorgänger Gottscheds, des erbitterten Gegners der Oper erweist. Auf die dichterische Befähigung Barthold Feinds möge man von dem Texte der nachfolgenden Arie aus seinem „Masaniello" schließen:

> Ein leichter Wind füllt die
> Trompete
> Die das Gerüchte tönen läßt.
> Ein hoher Geist gleicht der
> Raquete,
> Die strahlend in die Lüfte steigt,
> Und uns nach ihrem Knalle zeigt,
> Daß nur ihr Wesen Dampf gewest.

So seh ich keine Rettung
mehr.
Doch gehst du nur mit mir
ein Bündnis ein,
So schwör ich dir, die
Sache bald zu heben.

Uebrigens ist es bei Feind anzuerkennen, daß er in der Wahl der Stoffe sich von den die ganze Oper der Zeit beherrschenden Helden des Altertums, wie der Mythologie und der Schäferpoesie abwendete und mit seinem „Masaniello" einen kühnen Griff in die Geschichte der neueren Zeit that, soweit dieselbe nicht nur politische Aktionen bot, sondern ein allgemein menschliches Interesse erweckte, wie in dem Freiheitskampf des neapolitanischen Volkes gegen die fremden Unterdrücker. Der Schritt war in der That neu, denn auch die größten Tondichter dieser und der nächsten Folgezeit blieben noch an jenen hergebrachten antiken und zum Teil altromantischen Stoffen haften. Der große Haendel, bevor er nach England sich wendete, schrieb seine ersten Opern in Hamburg; es waren dies „Nero" und danach „Florinde und Daphne". In Italien komponierte er die Oper Agrippina, dann seit 1711 in England einen „Theseus", „Mucius Scaevola"; außerdem einen „Rinaldo", „Amadis von Gallien" und „Pastor fido". Bei den musikalisch tiefer stehenden Opernwerken mußten aber Ballett und äußerlicher Glanz mit Maschinenkünsten ersetzen, was ihnen an innerem künstlerischen Werte fehlte.

713. Gottscheds Kampf gegen die Oper und das Singspiel. In den hier kurz charakterisierten Bahnen blieb in Deutschland die Oper, bis gegen das Jahr 1730 der Leipziger Professor Gottsched (aus Königsberg in Preußen) seinen erbitterten Kampf gegen die ganze Gattung richtete, nicht um die Oper zu reformieren, die er überhaupt verwarf, sondern um das vernachlässigte Schauspiel auf eine höhere, künstlerische Stufe zu erheben. Dies ist bei der Beurteilung Gottscheds zu berücksichtigen, wenn er schon in seinem „Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen" (1730) sagte: „Die Opera ist das ungereimteste Werk, so der menschliche Verstand jemals erfunden."

Nachdem Johann Neuber in Leipzig das sächsische Privilegium fürs Theater erhalten hatte, schloß Gottsched mit dem Neuberschen Ehepaar, Johann und Karoline Neuber, jenes Bündnis für die Reform des Theaterwesens, bei dem er im Interesse des Schauspiels zunächst seinen entschlossenen Kampf gegen das Unwesen der abgeschmackten Staatsaktionen und der damit verbundenen Herrschaft des Hanswurst richtete, um dafür die Bühne mit „regelrechten Schauspielen" zu versorgen, wobei ihm zunächst die Tragödien der französischen Klassiker Dienste leisteten. Bald aber erkannte er, daß die Sinnlosigkeit der damaligen „Oper" seinen Reformbestrebungen bei der großen Menge des gedankenlosen und durch Schaugepränge verwöhnten Publikums im Wege stand. Seine Fehde richtete sich deshalb ebenso gegen die Oper, wie gegen den Hanswurst, und in dem Neuberschen Ehepaar fand er die willigste und erfolgreichste Unterstützung.

Nach dem jähen Bruche dieses Bündnisses, dessen Erörterung in die Geschichte des „Schauspiels" gehört, hatte einer der ausgezeichnetsten Theaterdirektoren jener Zeit, Gottfried Heinrich Koch, das Privilegium für das Leipziger Theater erhalten, und unter seiner Direktion, die anfänglich ebenfalls unter der Förderung Gottscheds der Pflege

des besseren Schauspiels galt, kam dennoch in die Geschichte der Oper ein neues Element, das eine besondere Bedeutung und Geschichte hatte. Während bis dahin die so häufig den musikalisch-dramatischen Werken beigelegte Bezeichnung „Singespiel" auch der Oper ernster Gattung galt, nimmt doch die Geschichte des eigentlichen Singspiels und der Operette in Deutschland erst im Jahre 1751 ihren Anfang. Unter dieser damals neuen Gattung war eine heitere, zuweilen auch derb possenhafte Handlung zu verstehen, deren gesprochene Dialogpartien und dramatische Aktion durch leichte und gefällige Musikstücke unterbrochen wurde, die den heiteren Reiz des Ganzen zu erhöhen bestimmt waren. Und sonderbarer Weise kam der Anstoß zu dieser musikalisch-theatralischen neuen Gattung aus einem Lande und von einer

unter dem Titel „Der Teufel ist los" mit großem Erfolge zur Aufführung gebracht.

Gottscheds Widerspruch gegen die Einführung des Singspiels war umso heftiger, als diese neue Gattung jetzt in einem Hause Eingang fand, das nicht der Oper, sondern dem Schauspiel bestimmt war, und „Der Teufel ist los" wurde nun das Streitobjekt einer großen Anzahl von Schriften und Gegenschriften. Unter allen diesen war die bedeutendste eine sehr gelungene Satire, die Frau Adelgunde Victoria Gottschedin zum Verfasser hatte. In Paris hatte der aus seiner Gemeinschaft mit den Encyklopädisten bekannte Baron Grimm eine kleine Schrift erscheinen lassen unter dem Titel „Le petit prophète de Bömischbroda", welche durch die in Paris entstandenen Parteikämpfe über die französische und italienische

schenkte ihm ein gelehriges Herz. Und ob er wohl schlecht spielte die Personen, so war er doch verständig..... Aber siehe! Neuber ward abtrünnig von meinen Geboten, denn sein Weib wollte klüger sein als der Mann..... Darum erweckte ich Schönemann, daß er ausging, von dieser verwirrten Bande und stiftete eine neue. Und er ging und nahm zu und ward berühmt, wie Neuber in den Tagen gewesen war, da er mir wohlgefiel. Aber auch er fiel ab von meinem Wege und wich auf die Bahn des Singens und der Wildheit der Engländer und hub an zu spielen den Sidney und Coffeys Schuhflicker, den man nennet „der Teufel ist los'." — Danach kommt Koch an die Reihe, den aber der Prophet den Kellner nennt: „Er war aus Wien berufen und kam nach L. und hub an im kleinen und stärkte sich und ich gab ihm die große Bühne. Aber sein Herz war nicht redlich mit mir, sondern hing heimlich an dem Singen und Tanzen, das er gesehen und gehört hatte zu Wien. Und er ließ kommen Sänger und Tänzer und verwöhnte die Augen und Ohren der Zuschauer; daß sie nicht merken wollten auf bewegliche Trauerspiele und vernünftige Lustspiele, sondern gähnten beim richtigen Witze und klatschen bei Zoten. Und er fuhr fort zu verderben die Bühne, bis auch er vorstellte den Schuhflicker Jobsen und den Zauberer. Und so will ich verwerfen den Kellner, wie ich verworfen habe seine Vorgänger, die da abwichen von dem Wege, den ich ihnen gewiesen."

Aus der umfangreichen Litteratur, die „Der Teufel ist los" in Leipzig hervorgerufen hatte, braucht hier nichts weiter angeführt zu werden. Gottsched unterlag in diesem Streite; denn die ursprünglich englische Posse hatte nicht nur das Singspiel in Deutschland erfolgreich eingeführt, sondern der Stoff desselben Stückes wurde danach noch von mehreren anderen Komponisten benutzt, zunächst von Adam Hiller in seiner Operette: „Der lustige Schuster", oder „Die verwandelten Weiber".

714. Parteikämpfe in Paris. Bei der Erwähnung des vorher genannten Baron Grimm sind schon die Parteikämpfe über die Oper in Paris kurz angedeutet worden, und es möge hier darüber etwas Näheres gesagt sein. Wir wissen, daß die Anfänge der italienischen Oper auch auf Paris von Einfluß waren. Der französierte Florentiner Lully hatte in seiner Stellung als Leiter der kgl. Oper und als der fruchtbarste Komponist für diese lange Zeit eine herrschende Stellung eingenommen. Allerdings hatten wie in Deutschland (Gottsched), so auch in Paris sich Stimmen erhoben die der Oper die Berechtigung absprachen, als eine Kunstgattung betrachtet zu werden. Aber die Oper wie sie damals beschaffen war hatte auch dort sowohl den Ho[f] wie die Menge des Publikums für sich. Musikalische Pastoralen, mythologische und selbst biblische Stoffe waren als Musikdramen schon in den ersten Decennien des 18. Jahrhunderts viel gegeben. Als in den Jahren 1745—1751 Jean Jacques Rousseau als musikalischer Autodidakt mit seinen „Muses galantes" den „Fêtes de Ramire" und endlich mit einer hübschen ländlichen Idylle „le Devin du village" in die Oeffentlichkeit getreten war und namentlich mit der letzteren Operette glänzenden Erfolg hatte, war Rameau in Paris schon längst der Diktator des Musikgeschmackes und suchte mit seiner mächtigen Partei in den Hofkreisen die Erfolge eines

jeden andern zu hintertreiben. So war die Pariser Oper für lange Zeit unter der Herrschaft eines Mannes, der sich selbst als gelehrter Musiker fühlte und als solcher auch bewundert wurde, eine äußerlich vornehme aber langweilige Unterhaltung geblieben. Ein neuer starker Zug kam unverhofft in diese Opernverhältnisse, als im Jahre 1752 die italienischen *Buffonisten* erschienen und die nationale Eitelkeit der Franzosen herausforderten, um sie — zu besiegen! In der Musik übt das Alte und Liebgewordene immer und überall eine große Macht auf die Menschen aus; allein die sonst so beweglichen und veränderlichen Franzosen zeigten sich unzugänglicher als andere für die Neuerungen der Tonkunst. Dazu kam aber noch der nationale Dünkel, daß — wie alles Französische — so auch die französische Musik war. Weil die Italiener den frischen Mut hatten, an Stelle der langweiligen Einförmigkeit und Formensteifheit die ungebundene Freudigkeit und Belustigung einzusetzen, schilderten die damaligen „Rationalisten" die Opera buffa als eine unerhörte Profanation des Pariser Musentempels, seiner Würde und Majestät. In erster Reihe handelte es sich bei diesem Streit allerdings um den Wert der *Musik* — der italienischen und französischen, — indem die Anhänger der Buffonisten die Italiener vor allem als die Schöpfer der wirklichen „Melodie" feierten. Einen wesentlichen Anteil aber an dem Erfolge und an dem erweckten lebhaften Interesse hatte doch der freudige Wagemut der Italiener, mit der Tradition der abgenutzten *Stoffe* zu brechen und die komischen Seiten des wirklichen Lebens in parodistischer Weise auf

Besprechung aus jener
es darüber: „Von Hand=
bei dem Stück kaum zu
Die ganze Sache dreht
:, daß der alte dürre
ie Schokolade nicht zur
it erhält. Die junge
Magd Serpina hat ihn
Pantoffel und macht
will. Aber es ist eine
beiden zu sehen und zu

fang der Vorstellungen
August 1752) Pergolesis
f der komischen Gattung
ı padrona". Von Per=
ten außerdem noch vier
zur Aufführung, außer=
von Rinaldo und einzelne
lli, Orlandini, Altella,
atilla, Leo und Ciampi.
Titeln der Stücke möge
e dafür erwählten Stoffe
Außer Pergolesis „Serva
waren es: Il maestro di
l geloso schernito, Il
norante, Il tracollo, sämt=
rgolesi; ferner: Il Giu-
La finta cameriera, La
perba, Il Cinese rim-
La Zingara, Gli arti-
chiti, Il paratagio, I
i und Bertolde in corte.
Rumor aber das Auf=
Italiener in Paris machte,
ger konnte es ausbleiben,
n gegebenen starken An=
n Paris selbst das heitere
el sich gestaltete, in
wir die ersten Anfänge
sischen komischen Oper
ı haben. In Deutschland
darin mit der aus dem
übertragenen Burleske
) zwar zuvorgekommen,
unser deutscher Adam
atte doch für seine ferne=
ten die Stoffe derselben
ranzosen genommen. So
Liebe auf dem Lande"

nach Favarts „Annette et Lubin", in „Lisuard und Dariolette" und in seiner erfolgreichsten Operette „Die Jagd".

Unterdessen waren aber in Paris neue Parteikämpfe entstanden, die mit der bedeutsamsten Wendung für die dramatisch=musikalische Form in Zusammenhang standen. Es war der bekannte Streit der „Gluckisten und Piccinisten", indem hier die Anhänger des Italieners denen eines — Deutschen gegenüberstanden.

715. Gluck und das Musikdrama. Die erste Oper von Gluck „Artaserse" war nach einem italienischen Texte des damals gesuchtesten und bedeutendsten Librettisten Metastasio komponirt. Aber erst zwanzig Jahre später hatte Gluck mit seinem „Orpheus" die eigentliche Ruhmeslaufbahn angetreten und zwar in Wien, wo er seit 1754 als Hofkapellmeister angestellt war. Der italienische Textdichter des „Orfeo" war Calzabigi und erst viel später wurde das italienische Original von Moline ins Französische übertragen und zum Teil unter Glucks Teilnahme vielfach umgearbeitet. Infolge dessen haben wir von diesem Werke eine italienische und französische Partitur. Sowie Gluck mit seinem, aus lange durchdachten künstlerischen Grundsätzen hervorgegangenen neuen dramatischen Stil die neue Epoche des Musikdramas begründete, so ist er auch bedeutend und interessant in seinen von ihm selbst wiederholt und eingehend dargelegten Absichten und Theorien. Im Jahre 1769 äußerte er sich darüber: „Meine Absicht war es, die Musik von allen den Mißbräuchen zu reinigen, welche sich infolge der Eitelkeit der Sänger und der übergroßen Nachgiebigkeit der Tonsetzer in die italienische Oper eingeschlichen haben und welche

dies prächtigste und schönste aller Schauspiele in das lächerlichste und langweiligste verwandeln. Ich versuchte deshalb die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, nämlich der Poesie zu dienen, indem sie den Ausdruck der Empfindungen und den Reiz der Situationen verstärkt, ohne die Handlung zu unterbrechen und durch überflüssige Zieraten abzuschwächen; denn ich meine, daß die Dichtung von der Tonkunst in derselben Weise unterstützt und gehoben werden muß, wie die korrekte Zeichnung eines Gemäldes durch den Glanz der Farben und durch die richtige Verteilung von Licht und Schatten, welche die Figuren beleben, ohne ihre Umrisse zu beeinträchtigen. Ich vermied es daher, den Schauspieler im Feuer des Dialoges zu unterbrechen, um ihn ein langweiliges Ritornell abwarten zu lassen, oder um ihn mitten in seiner Rede bei einem günstigen Vokale aufzuhalten, sei es, damit er die Geläufigkeit seiner schönen Stimme in einer langen Passage

Oper zur Aufführung und zur Anerkennung zu kommen, und daß er den Franzosen schmeicheln wollte, indem er fernerhin die französische und nicht die italienische Sprache für seine Musikdramen gebrauchte, kann wohl bei einem schöpferischen Genie wie das seinige nicht der ausschlaggebende Grund gewesen sein. Nachdem die Opern „Orfeo ed Euridice", dann „Alceste" und außerdem „Paride ed Helena" italienisch komponiert waren, nach den Librettos v. Calzabigi, den er noch 1773 öffentlich als den „Erfinder einer neuen Gattung des lyrischen Dramas oder der italienischen Oper" erklärt hatte, rühmte er an diesen Texten, daß sie alles bieten, was ein Tonsetzer verlangen könne, um für seine Arbeit die nötige Begeisterung zu finden. Dennoch hatte Gluck, in der Aussicht auf Paris, schon längst mit der französischen Sprache sich so vollkommen vertraut zu machen gesucht, daß es ihm möglich sei, auch alle Feinheiten derselben, namentlich auch in der Prosodie

nette mit dem französischen
hin die Aussicht eröffnet, an
hohen Frau eine Förderin
Pläne in Paris zu erhalten.
as nächste seiner Werke „Iphi-
in Aulide“ hatte er sich des-
mit du Roullet, der in
Attaché bei der französischen
otschaft war, in Verbindung
, indem er denselben veran-
ihm nach Racines Iphigenie
Opern-Libretto zu schreiben,
seinen Formen den Texten
igis entsprechen sollte. Hier-
wurde du Roullet der Ver-
r zwischen Gluck und der
ion der Pariser Akademie.
inem Schreiben an die Direk-
rklärte du Roullet, voraus-
h mit Vorwissen Glucks, wes-
ieser die französische Sprache
lt habe: In Orfeo und Alceste
er dargethan, was er wolle
önne; allein die italienische
he habe zu viel Vokale und
sich zwar zu „Passagen“, ent-
aber der Klarheit und Kraft
anzösischen Sprache, und die
ptungen „einiger der berühm-
Schriftsteller (auf Rousseau
gt), die die französische Sprache
nerträglich für musikalische
fungen verleumdet haben“,
er zurückweisen. War es
er Franzose, der seine Sprache
so hatte bald darauf Gluck
in einem Schreiben an den
ure de France“ sich vor-
er ausgedrückt. Auch er führt
ß die italienische Sprache für
gen und Kadenzen sich beson-
eignet, ihm aber, der gerade
ne Zieraten zu Gunsten des
tischen und natürlichen Aus-
s vermeiden wolle, biete sie
Vorteile. „In Deutschland
n, und mit der italienischen
französischen Sprache durch
s Studium *ziemlich vertraut,*
ich mir doch kein Urteil über die feinen Nuancierungen erlauben zu dürfen, welche einer Sprache vor der andern den Vorzug verleihen; ja ich bin der Meinung, daß jeder Fremde sich enthalten müsse, hierüber einen Ausspruch zu thun. Indessen wird mir wohl gestattet sein zu sagen, daß mir immer diejenige Sprache am besten gefallen wird, in welcher mir der Dichter die meisten Mittel an die Hand giebt, die verschiedenen Leidenschaften auszudrücken, und diesen Vorteil meine ich in der Oper „Iphigenie“ gefunden zu haben.“

Man wird aus dieser diplomatisch feinen Auseinandersetzung erkennen, wie der deutsche Meister seine für die Franzosen so schmeichelhafte Bevorzugung der französischen Sprache zu begründen wußte, ohne der italienischen Sprache jene Vorzüge zu bestreiten, durch die sie eben die internationale Gesangsprache wurde. Und er konnte die zwischen beiden Sprachen herrschenden Unterschiede gerade deshalb hervorheben, weil seine Tonsprache für das Drama durchaus etwas anderes sein sollte, als der bisherige Gesang in der italienischen Oper. Aber trotz seinem so vorsichtigen Verhalten stellten sich seinem Unternehmen in Paris anfänglich große Schwierigkeiten entgegen. Der Dauphine Maria Theresia stand die Maitresse du Barri gegenüber, die alle Mittel in Bewegung setzte, den Deutschen nicht aufkommen zu lassen. Zu den älteren Anhängern des völlig französierten Lully gesellte sich die weitaus größere Menge des Publikums, das für die liebenswürdigen Opern des Belgiers Grétry in hohem Maße eingenommen war. Der aus künstlerischer Ueberzeugung entschiedenste Vorkämpfer für Gluck, Jean Jacques Rousseau, hatte sich erbitterte Feinde gemacht durch seine

rückſichtsloſen Angriffe gegen die franzöſiſche Muſik und gegen die Befähigung der franzöſiſchen Sprache für den Geſang. Wenn er aber auch in dieſem Punkte mit Gluck im Widerſpruche ſtand, ſo waren doch die weſentlichſten Grundſätze Glucks für das Muſikdrama genau dieſelben, die Rouſſeau ſchon verkündet hatte, ſowohl in ſeiner „Lettre sur la musique française“, wie in ſeinem „Dictionnaire de musique“. Da nun Rouſſeau ſeine eigenen Theorien durch die Werke des deutſchen Tondichters zur That geworden ſah, ſo konnte durch Meinungsverſchiedenheiten in einzelnen Punkten die gegenſeitige große Verehrung beider nicht verringert werden. Gluck ſelbſt machte kein Hehl aus ſeiner Bewunderung Rouſſeaus, obgleich er gerade damit bei den herrſchenden Verhältniſſen ſich ſelbſt weitere Schwierigkeiten ſchuf.

Altertum entnommenen Stoffe auch in den Formen auf die Reinheit der Antike zurückführen wollte. Das Erhabene und Erhebende ſollte in der Einfachheit ſich zeigen und in der Wahrheit der Leidenſchaften. Dieſen Grundſatz wollte er auch in der *Dichtung* gewahrt wiſſen, denn dieſe mußte ihm das Mittel geben, ſeine Abſichten zu verwirklichen. Wenn er den Textdichter ſeines „Orpheus“ und der „Alceſte“ ganz beſonders hochſtellte, und wenn er *Calzabigi* ſogar als den *Schöpfer* des neueren Muſikdramas bezeichnete, ſo muß man daraus ſchließen, daß Calzabigi es wirklich war, der den Tonkünſtler erſt auf dieſen Weg geführt hatte. Mit den Franzoſen war er weniger glücklich. Auf du *Roullet* konnte er für ſeine „Iphigenia in Aulis“, der überdies die Tragödie Racinis zu Grunde lag, noch betreffs der



Gilles

Nach dem Gemälde von Watteau.



Italienische Burleske, nach Callot.





Gilles

Nach dem Gemälde von Watteau.



Italienische Burleske, nach Callot.

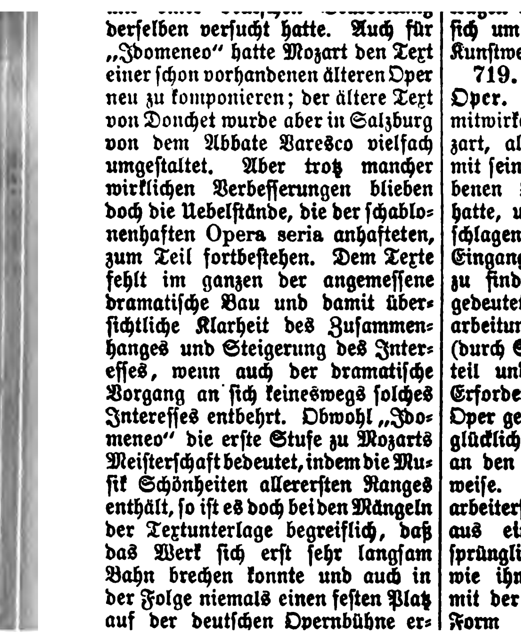


Romeo. Freudiges Schrecken!
Julie. Süße Betäubung.
Beide. Himmel und Erde tanzen um mich.
Julie. Todesbezwinger! Vater des Lebens!
Beide. Selig und dankbar preisen wir dich 2c.

In dieser kleinen Probe haben wir auch gleich für derartige Opernduette die Schablone, die auch noch für viel spätere Opern verwendet wurde. — Auch Shakespeares tiefsinnige Komödie „Der Sturm" wurde von Gotter als Operntext behandelt und unter dem Titel „Die Geisterinsel" aufgeführt, und derselbe Stoff wurde noch mehrmals für Opernkompositen umgewandelt, von denen hier als die namhaftesten Peter Winter und Reichardt genannt sein mögen. — Der fleißige Benda war auch der erste, der in seinem Duodram „Ariadne auf Naxos", dessen Textdichter der Schauspieler und Schriftsteller Brandes war, die Gattung des gesprochenen Dramas mit Musikbegleitung einführte. Auf Ariadne folgte bald ein zweites derartiges Melodram „Medea", für das wieder Gotter den Text geschrieben hatte. Später kam auch noch das Monodram von Rousseau, „Pygmalion", mit Bendascher Musik zur Aufführung und wurde eine Lieblingsrolle des großen Schauspielers Iffland.

Neben Gotter ist von den deutschen Autoren noch der fruchtbare und beliebte Lustspieldichter Bretzner als Operndichter zu nennen und er hatte ganz besonders durch das Textbuch eines Singspiels zum Ruhme unseres herrlichsten Tondichters beizutragen, wenn auch gegen seinen Willen. Bretzner hatte das Textbuch eines dreiaktigen Singspiels verfaßt, das *mit der gefälligen Musik von Johann André* auf den deutschen Bühnen mit Beifall gegeben wurde. Es hieß: „Belmonte und Constanze, oder: Die Entführung aus dem Serail". Mozart, der um diese Zeit in Wien auf Wunsch des Kaisers Joseph II eine deutsche Oper schreiben sollte, hatte das bereits im Druck erschienene Buch von Bretzner kennen gelernt. Die allgemeine Anlage schien ihm sehr glücklich und der Stoff für die musikalische Behandlung geeignet zu sein, weshalb er den Wiener Theaterdichter Stephanie veranlaßte, den Text so umzugestalten, daß er eine wirkliche komische Oper daraus machen könne. Wie dies geschah und welchen richtigen Blick für das Dramatische und Bühnenmäßige Mozart in den durch ihn veranlaßten Veränderungen des ursprünglichen Textes bewies, werden wir im folgenden ersehen.

718. **Mozart.** Von den dramatisch-musikalischen Werken Mozarts, die seiner ersten jugendlichen Periode, von seinem elften bis achtzehnten Lebensjahr, entstammen, soll hier nicht die Rede sein, da diese früheren Opern für seine Zeit noch keine Bedeutung und keinen Einfluß hatten. Sein stetes Verlangen, als dramatischer Komponist sich zu bewähren, steigerte sich in dieser Zeit von Jahr zu Jahr. Abgesehen aber von der lebhaften Anerkennung, die bei den für Mailand geschriebenen italienischen Opern den außerordentlichen Fähigkeiten des Wunderknaben zu Teil wurde, hatte er auf deutschem Boden einen wirklichen Erfolg erst in München mit der dreiaktigen Opera buffa „La finta giardiniera". Bei dem Bedürfnis geeigneter Texte war es gar nichts ungewöhnliches, daß die Texte schon komponierter und aufgeführter Opern von anderen Tonkünstlern nochmals komponiert wurden. La finta giardiniera hatte schon zwei Komponisten gehabt, und



derselben versucht hatte. Auch für „Idomeneo" hatte Mozart den Text einer schon vorhandenen älteren Oper neu zu komponieren; der ältere Text von Donchet wurde aber in Salzburg von dem Abbate Varesco vielfach umgestaltet. Aber trotz mancher wirklichen Verbesserungen blieben doch die Uebelstände, die der schablonenhaften Opera seria anhafteten, zum Teil fortbestehen. Dem Texte fehlt im ganzen der angemessene dramatische Bau und damit übersichtliche Klarheit des Zusammenhanges und Steigerung des Interesses, wenn auch der dramatische Vorgang an sich keineswegs solches Interesses entbehrt. Obwohl „Idomeneo" die erste Stufe zu Mozarts Meisterschaft bedeutet, indem die Musik Schönheiten allerersten Ranges enthält, so ist es doch bei den Mängeln der Textunterlage begreiflich, daß das Werk sich erst sehr langsam Bahn brechen konnte und auch in der Folge niemals einen festen Platz auf der deutschen Opernbühne er-

ie der Constanze „Ach ich liebte"; d das den Akt schließende Ter- t: „Marsch, Marsch, Marsch!" Auf Mozarts Veranlassung nen noch hinzu: das an das d Osmins unmittelbar sich an- ließende Duett desselben mit lmonte, und endlich die groß- ige Arie des Osmin „Solche gelaufne Laffen". — Ueber diese sätze spricht sich Mozart selbst einem Briefe an seinen Vater gendermaßen aus:

„Die Oper hat mit einem Mono- angefangen, und da bat ich rrn Stephanie eine kleine Ariette raus zu machen, — und daß ch dem Liedchen des Osmin die ei zusammen schwatzen, ein Duett raus würde. — Da wir die lle des Osmin Herrn Fischer gedacht haben, welcher gewiß eine rtreffliche Baßstimme hat, — ob- hl der Erzbischof zu mir gesagt, singe zu tief für einen Bassisten*), d ich ihm aber beteuert, er würde chstens höher singen, — so muß n so einen benützen, besonders er das hiesige Publikum ganz r sich hat. — Dieser Osmin hat er im Original-Büchel das ein- e Liedchen zu singen und sonst hts, außer in dem Terzett und nale. Dieser hat also im ersten t eine Arie bekommen und wird ch im zweiten Akte noch eine ben. Die Arie habe ich dem rrn Stephanie ganz angegeben d die Hauptsache der Musik da- n war schon ganz fertig, ehe tephanie ein Wort davon wußte. Sie haben nur den Anfang von und das Ende, welches von der Wirkung sein muß."

*) Es ist dies eine echt Mozartische lichkeit. Der Erzbischof wird wohl etwas liches gesagt haben; aber die Form, er sänge „für einen Bassisten zu tief" rt wohl Mozart an, der damit des mit Recht verhaßten Erzbischofs an- liche Dummheit bezeichnen wollte.

Im zweiten Akt war von den sechs Nummern des Bretznerschen Textes nur die dritte Gesang- nummer, ein Rondo für Constanze und Blondchen, ausgeschieden und dafür dem Blondchen eine zweite Arie gegeben („Welche Wonne, welche Lust"). Neu eingeschaltet sind außerdem: das Duett zwischen Osmin und Blondchen und nach der Arie Constanzes „Traurigkeit ward mir zum Lose" die große Bravourarie „Martern aller Art" (für „die geläufige Gurgel" der Cavalieri), und die Arie des Bel- monte „Wenn der Freude Thränen fließen". Das Quartett am Schlusse dieses Aktes ist in der Bretzner- Andréschen Oper nur ein vier- stimmiger Schlußgesang, statt dessen Mozart sich hier einen andern Text schreiben ließ, der ihm Gelegenheit gab, in seinem viel breiter aus- geführten und auch dramatisch be- lebteren Quartett dem Akte einen volleren Abschluß zu geben. — Be- deutend abweichend vom Original- text ist bei Mozart der ganze dritte Akt, der im Bretznerschen Buche und in Andrés Partitur mit einer langen Scene beginnt, in der die geplante Entführung Constanzes versucht und vereitelt wird. Zu dem Ensemble der zwei Paare kommt dann noch Osmin und Chor der Wache. Aus dieser ganzen Scenenreihe hat Mozart nur den Text von Pedrillos reizendem Ständchen beibehalten, dagegen dem Belmonte noch eine große Arie zugeteilt und dem Osmin nach dem gescheiterten Entführungsver- such seine glänzende Arie „Ha, wie will ich triumphieren!" Für das Duett zwischen Belmonte und Con- stanze genügte Mozart der Text des Originals nicht und er nahm dafür lieber die Verse Stephanies. Es ist bemerkenswert, wie sich Mo- zart über Stephanies Poesie äußerte,

gegen die Leopold Mozart sich sehr abfällig ausgesprochen hatte. Erstens fand er die Poesie gar nicht so schlecht wie sein Vater; auf schlechte Reime, schrieb er ihm, käme es beim Gesang gar nicht an, weil keinem Menschen dieselben beim Gesang auffallen würden, während die Verse für ihn zum Komponieren sehr geeignet seien. Auch wäre ja doch die Hauptsache, daß der Plan des Stückes für die Oper gut ausgearbeitet sei; der Wert der Verse sei ganz untergeordnet, wenn sie nur dem Komponisten freie Bewegung für seine musikalischen Gedanken gestatteten, und das sei hier der Fall. Kurz, Mozart war mit dem Texte, nachdem er ganz nach seinen Intentionen umgestaltet war, so zufrieden, daß er mit ganz außerordentlicher Lust an der Oper arbeitete. Sehr wesentlich war es dabei noch

musikalischen Osmin-Charakte
der Schöpfer selbst in einem
Briefe uns seine künstle
Grundsätze erkennen. Ind
darauf hinweist, wie in der
großen Arie in F Osmin
komische Wut immer mehr st
fügt Mozart hinzu (in dem
an seinen Vater): „Ein M
der sich in einem so heftigen
befindet, überschreitet ja alle
nung, Maß und Ziel . . . .
aber die Leidenschaften, hefti
nicht, niemals bis zum Eke
gedrückt sein müssen, und di
sik, auch in der schauderv
Lage, das Ohr niemals belei
sondern doch dabei vergnüge
folglich allezeit Musik
ben muß, so habe ich (i
letzten Satze „Erst geköpft
keinen fremden Ton zum F
dern einen befreundeten . .
minore gewählt.“ Aus allen

ph der deutschen Oper
r der Herrschaft der Ita-
n Wien. Kaiser Joseph
e schon 1777 der deut-
er in Wien eine Stätte
Nach den getroffenen Vor-
en trat sie unter der Be-
als deutsches „National-
" anfangs des Jahres 1778
en. Aber schon nach der
tschen Operette „Die Berg-
" von Umlauf (derselbe
lschift im Wiener Orchester)
an zu Uebersetzungen der
en und französischen Opern
deren namhafteste Kompo-
t Guglielmi („Robert
ste"), Monsigny („Rös-
Colas") und vor allen
(mit drei Opern) waren.
ige Wiener Komponisten
sich mit Uebersetzungen
Textbücher, kamen aber zu
deutung. Von Gluck kam
80 seine französisch kom-
komische Oper „Die Pil-
n Mekka" zur Aufführung
e trotz schlechter deutscher
ung, besonders durch die
tie eines türkischen Mönchs
Mozarts schlimmster Rival
der Italiener Salieri,
persönlichem Ehrgeiz und
m Dünkel daran gelegen
zart nicht aufkommen zu
nd die Gunst des Hofes
hatte, brachte noch 1781,
art schon an der „Ent-
arbeitete, seine komische
er Rauchfangkehrer" zur
ng, aber sie wurde durch
erhofft großen Erfolg der
en Oper sehr bald be-

Langsame Fortschritte in
nd. Während in Wien
und Operette gegenüber
auspiel die sehr bevorzugte
einnahm, lagen in Deutsch-
nders in den norddeutschen
Hauptstädten, die Verhältnisse ganz anders. In Leipzig und in Hamburg hatten die längst begonnenen Theaterreformen dem Schauspiel bereits eine höhere künstlerische Stellung angewiesen. Besonders waren in Hamburg darin so große Fortschritte gemacht, daß die einst ganz besonders in Hamburg florierende Oper (mit Ballett und Dekorationen) völlig in den Hintergrund getreten war. In den süddeutschen Städten Stuttgart, Karlsruhe u. s. w. konnten die Theaterverhältnisse überhaupt noch zu keiner konstanten Entwickelung und gesicherten Existenz kommen. In Stuttgart wechselten noch französische Schauspielertruppen mit italienischen Operisten. Mannheim bildete in der Geschichte der theatralischen Kunst eine ruhmvolle Ausnahme, aber die Leiter Dalberg und Iffland wendeten ihre ganze Kraft und Intelligenz allein dem Schauspiel zu. In Dresden hatte zwar die Oper bereits ihre Ausschließlichkeit als Hofvergnügen aufgegeben, aber die konzessionierten Gesellschaften brachten fast nur die italienische Opera buffa mit italienischen Sängern. Unter Bondini bildete die Aufführung einer deutschen Oper — Mozarts „Entführung" — noch eine Ausnahme. Auch die mehr künstlerischen Bestrebungen unter Seconda konnten noch nicht zu einem festern Bestande der Theater- und Opernverhältnisse führen.

Sehr langsam ging es auch in Berlin vorwärts. Wie schon gesagt, war das Opernhaus Friedrichs des Großen im eigentlichsten Sinne ein ausschließlich „Königliches" Theater, für den Hof und die zu den Vorstellungen geladene Zuhörerschaft, und die mit großer Pracht und Verschwendung aufgeführten Opern waren italienische

oder doch von den deutschen Komponisten italienisch geschriebene. Daneben blieb das Schauspiel das Aschenbrödel und fristete in dem kleinen und schlechten Theater in der Behrenstraße ein kümmerliches Dasein. Eine wirkliche Verbesserung des Schauspielwesens konnte erst geschehen, als mit dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms II dem Schauspiel ein geeigneteres Haus, das ehemalige „französische Komödienhaus“ auf dem Gensdarmenmarkt angewiesen und eine Unterstützung seitens des Königs zugewendet wurde. Schon vorher wurden im alten Theater von dem Schauspiel auch zahlreiche Operetten und Singspiele aufgeführt. In den beiden Jahren 1771 und 1772 kamen hier von Hiller nicht weniger als zehn verschiedene Operetten (fast sämtlich dreiaktige) zur Aufführung. Noch unter Kochs, des

so mehr, je mehr die Italienische Königliche Oper in ihren Leistungen zurückgegangen war. Auch die beiden komischen Opern von Gluck: „Die Pilgrime von Mekka“ und „Der betrogene Kadi“ wurden hier gegeben, während die großen Musikdramen von Gluck erst verhältnismäßig spät aufgenommen wurden, was sowohl durch deren ernsten und strengen Stil wie durch den Mangel an geeigneten deutschen Sängern erklärlich ist. Aber mit der wachsenden Teilnahme des Publikums für die deutsche Oper wuchs auch der Mut, sich an größere Aufgaben zu wagen. Dazu mußten aber für das Schauspielpersonal wirkliche Sänger angestellt werden, von denen die meisten auch im Schauspiel mitzuwirken hatten. „Iphigenia in Tauris“ war die erste Gluckſche Oper, die in Berlin zur Aufführung kam (1795) und

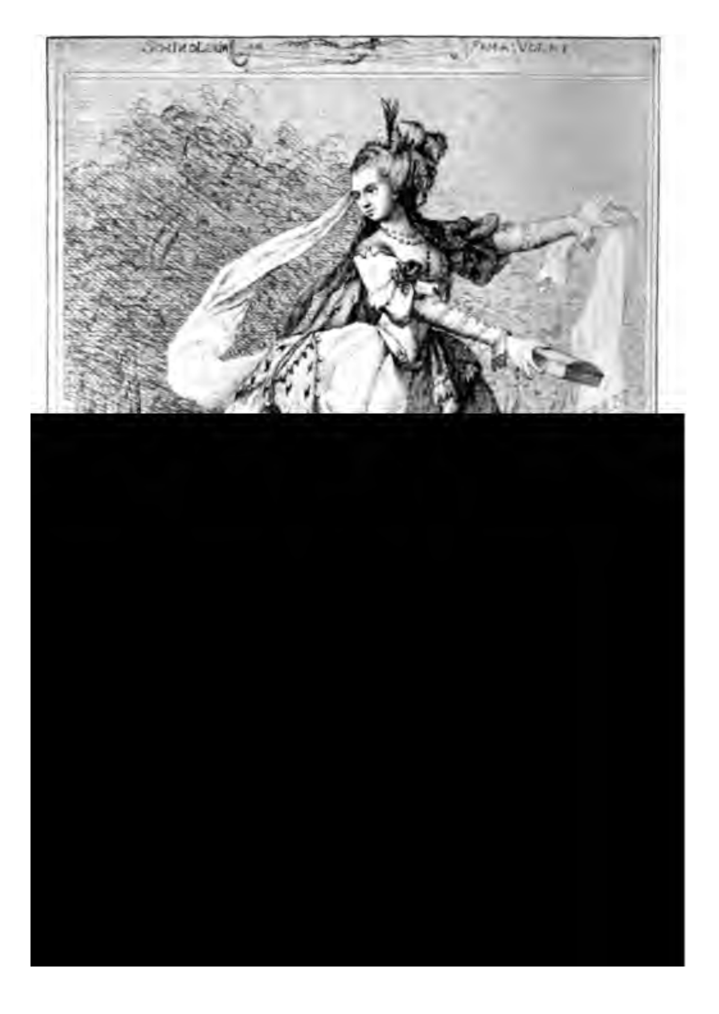
Theaterkostüme. I.



Italienische Komödianten.

Nach dem Gemälde von Watteau.

Theaterkostüme. II.





Götz von Berlichingen
(J. G. Brückner, erster Darsteller des Götz, Berlin 1774.)



Herzog von Alba.

me. IV.



ert als Lear.

Roger als Prophet.

In Italien war aber auch ein bedeutenderer Opernkomponist in Paësiello erstanden, der mit seinen zahlreichen Opern heiteren Genres mit Recht sehr beliebt wurde. Hinsichtlich der von ihm in Musik gesetzten Texte war es sein glücklichster Griff gewesen, als er das erst kurz zuvor in Paris erschienene und auch in Wien bald zur Aufführung gebrachte Lustspiel von Beaumarchais: „Der Barbier von Sevilla“ als Libretto wählte. Gerade für die italienische Opera buffa war der Stoff zweifellos ein sehr günstiger. Hatte doch schon Beaumarchais ursprünglich im Sinne gehabt, das von ihm selbst mit Couplets versehene Stück in Paris der italienischen Oper zu übergeben. Das von Paësiello komponierte Opernlibretto ist dem Lustspiel ziemlich getreu geblieben. (In Rossinis mehr als dreißig Jahre später erschienenen Oper war der Librettist in der dramatischen Struktur des Lustspiels viel mehr abgewichen.)

Mozart suchte nun mit gesteigertem Verlangen nach allen Richtungen hin nach geeigneten Texten und er wollte, um in Wien leichter Eingang zu finden, wieder zur italienischen Opera buffa zurückkehren. Abbate Varesco in Salzburg, der Dichter seines Idomeneo, hatte ihm einen komischen Text — L'Oca del Cairo — bereits entworfen, und als Mozart 1783 längere Zeit in Salzburg zubrachte, hatte er sich mit Eifer an die Komposition der vom Dichter schon ausgeführten Gesangstexte des ersten Aktes gemacht. Die Handlung war aber in ihrer übertriebenen Lächerlichkeit so unglaubwürdig und albern, daß Varesco mit der Ausführung nicht zu stande kam, infolgedessen auch Mozart über den ersten Akt seines Partiturentwurfs nicht hinaus kam. Während in Wien jetzt die Opern von Sarti und von Paësiello di[e] größten Erfolge hatten, war Mozart[s] italienischer Rival in Wien, Salier[i] in München und Paris gewese[n], hatte aber bei seiner Rückkehr na[ch] Wien mit einer neuen Oper weni[g] Glück gemacht. Es war jetzt fü[r] Mozart die beste Gelegenheit, wiede[r] mit einer Oper aufzutreten, abe[r] — der Text, der Text! Und es fan[d] sich diesmal ein besserer, als ihr[n] jemals sollte zu teil werden. Na[ch] dem Erfolg von Paësiellos „Barbie[r] von Sevilla“ war erst 1784 au[ch] das zweite Lustspiel von Beau[-]marchais „La folle journée, o[u] le mariage de Figaro“ in Pari[s] zur Aufführung gekommen und seh[r] schnell darauf wurde die epoche[-]machende Komödie verdeutscht auc[h] in Wien gegeben. Aber die Schil[-]derung der liederlichen Sitten de[r] Aristokratie hatte, wie in Paris, so auch in Wien in den höhere[n] Kreisen Anstoß erregt, so daß e[s] verboten wurde. Sowohl diese[r] Umstand, wie auch Paësiellos „Bar[-]bier“ brachte Mozart auf den Ge[-]danken, das gefährliche Lustspie[l] wenigstens für die Musik zu retten. Mozart war mit dem in Wien al[s] Theaterdichter lebenden Lorenz[o] da Ponte (geboren 1749 i[m] Venetianischen) bekannt und hatt[e] gegen diesen den Gedanken geäußer[t], ob nicht die „Hochzeit des Figaro“ ebenfalls ein glücklicher Opernsto[ff] werden könne. Da Ponte gin[g] auf den Gedanken ein und macht[e] sich an die Arbeit. Aber man ka[m] überein, vorläufig die Sache geheim zu halten, und erst als das Buc[h] fertig war, verschaffte sich da Pont[e] eine Audienz beim Kaiser, um diesen mit Vorlegung des Buches ver[-]sichern zu können, daß alles, wa[s] in dem Lustspiel Anstoß erregt habe vermieden sei. Der Kaiser hatt[e] aber noch ein anderes Bedenken und zwar — gegen Mozart, de[r]

er nur als guten Instrumentisten gelten lassen wollte, als Opernkomponisten aber nicht für geeignet hielt. (Hatte doch Kaiser Joseph nach dem Erfolg der „Entführung“ zu Mozart die sehr bezeichnende Bemerkung gemacht: „Aber gewaltig viel Noten, lieber Mozart,“ worauf der selbstbewußte Künstler antwortete: „Gerade so viel, Majestät, wie nötig sind.“) Nach da Pontes eigenem Berichte (in seinen Memoiren) will er das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, im festen Vertrauen auf Mozarts Kunst, die Zustimmung des Kaisers gewonnen zu haben. Nach Ueberwindung der gegen den beneideten deutschen Musiker von den Italienern versuchten Kabalen kam endlich Mozarts Wunderwerk „La nozze de Figaro“ in der italienischen Oper im April 1786 zur Aufführung.

In der „Hochzeit des Figaro“ auch ein richtiges Gefühl für das, was der Komponist brauchte. Es ist nicht zu unterschätzen, wie er es verstand, aus schnell vorübergehenden Wendungen im Dialog Arien, Duette und andere Musikstücke zu formen, die dem Tonkünstler willkommen waren, wie sie auch dem Wesen der komischen Oper entsprachen. Allerdings war es ein Mozart, der die Aufgabe löste, den Geist und Witz eines Lustspiels auch musikalisch zum Ausdruck zu bringen, ja selbst die Ironie der Komödie durch den Zauber der Töne in eine höhere Kunstsphäre zu erheben.

Dieser Wert in Mozarts Hochzeit des Figaro wurde aber vom Wiener Publikum noch keineswegs erkannt. Denn mehr noch als bei der „Entführung“ war er hier dem Geschmack und dem Verständnis seines Publikums weit vorausgeeilt. Von

oll aber auf Verlangen ihres Bruders den Podesta Lisargo heiraten. Sie entflieht deshalb und gerät in die Nähe der gerade auf einer Jagd sich befindenden Königin. Diese nimmt sich der Verfolgten an und giebt ihr in dem schon bejahrten Stallmeister Corrado einen Hüter. Aber der junge und leichtfertige Prinz sieht sie, ist von ihrer Schönheit bezaubert und sucht sie zu gewinnen. Nach einer langen Reihe von Scenen, in denen die arme Lilla teils von den Nachstellungen des Prinzen, anderseits von ihrem Bruder und dem Podesta zu leiden hat, schließt das Ganze mit dem Triumphe der verfolgten Unschuld und von Lillas unerschütterlicher Tugend — una cosa rara!

Martins Musik ist in der That voll ansprechender Melodik und hübscher Einfälle; aber sie ist dabei überall dünn und durchsichtig, und das eben brachte sie zu so schnellem und großem Erfolge, nicht nur in Wien, sondern auch an zahlreichen deutschen Theatern. In Berlin wurde die Oper in deutscher Uebersetzung unter dem Titel „Lilla, oder Schönheit und Tugend" 1788 aufgeführt und auch in den folgenden Jahrzehnten sehr viel gegeben. Wie wenig Mozart von Neid etwas wußte, zeigt sich darin, daß er in einer nachfolgenden Oper „Don Giovanni" der Oper seines glücklicheren Rivalen in sehr freundlicher Weise gedenkt. Es geschieht im 2. Finale des „Don Juan", als diesem die bestellten Musikanten zur Tafel aufspielen und dabei als erstes Stück einen sehr hübschen Satz aus Martins Oper zum besten geben, was gleich nach den ersten sechs Takten Leporellos Zustimmung findet in den Worten: Bravi! cosa rara.

722. Mozarts Don Giovanni. *Da Ponte war jetzt in Wien der* gefeiertste und von den Komponisten gesuchteste Textdichter. Es war daher sehr natürlich, daß auch Mozart, der so viel Verständnis für die dramatische Struktur der Opernlibrettos hatte, freudig zugriff, als ihm von da Ponte ein neuer und für die musikalische Behandlung sehr ergiebiger Stoff dargeboten wurde. Und das war: „Don Giovanni, der bestrafte Wüstling".

Nachdem die Geschichte des frevelhaften Don Juan Tenorio in Sevilla von dem Mönch Gabriel Tellez (unter dem Dichternamen Tirso de Molina) dramatisch behandelt worden war (1634), hatten verschiedene Nationen, namentlich Franzosen (u. a. Molière) und Italiener des Stoffes sich bemächtigt. So verschieden auch die Bearbeitungen in Einzelheiten sind (hauptsächlich in den Liebesabenteuern des Helden), so blieb doch bei allen als Hauptpunkt des Ganzen die schließliche Katastrophe in dem „steinernen Gastmahl" bestehen. Dieser Geisterspuk hatte natürlich auch ganz untergeordnete Schauspielverfasser zu Spektakelstücken für die schaulustige Menge angereizt, und noch vor der da Ponte-Mozartschen Oper wurde auch in Wiener Volkstheatern ein solches Stück, „Das steinerne Gastmahl", längere Zeit aufgeführt. Noch im Jahre 1787, also unmittelbar vor dem Mozartschen Don Giovanni, wurde in Venedig eine Oper, „Il convitato di pietra" von Gazzaniga aufgeführt, und die Bruchstücke, die davon erhalten sind, lassen erkennen, daß da Ponte von dem Texte sich manches angeeignet hat. Kurz, es ging dem Don Juanstoffe der Spanier gerade so, wie der deutschen Faustsage; er blieb so lange Gemeingut der Nationen, bis derjenige kam, der ihm durch sein Genie die für alle Zeit geltend bleibende Gestalt gab. In unserem

Falle aber war das nicht der Textdichter, sondern es war Mozart.

So günstig wie bei Figaros Hochzeit war für da Ponte die Vorlage zu dem Don Juantexte nicht. Denn in allen den verschiedenen Vorarbeiten war keine einzige so, daß er sie — wie beim Figaro — ohne wesentliche Umgestaltung der ganzen dramatischen Komposition hätte benutzen können. Allzuschwer hatte er sich aber seine Arbeit nicht gemacht, und es ist bezeichnend für seine Schreibfertigkeit, daß er während der Arbeit am Don Juantexte gleichzeitig zwei andere Operntexte — für Salieri und für Martin — schrieb. Wenn wir das Libretto des Don Giovanni mit dem von Figaros Hochzeit vergleichen, so werden wir auch ohne weiteres zugeben müssen, daß in der Klarheit und Folgerichtigkeit der scenischen Komposition sein Don Giovanni

Herrn mit Laune und guter Charakteristik durchgeführt. Wenn man vom streng ästhetischen Gesichtspunkt einwenden wollte, daß Leporello neben der dramatischen Hauptfigur in der Oper einen zu breiten Raum einnehme, so wäre daran zu erinnern, daß wir es eben nicht mit einer seriösen Oper zu thun haben, sondern mit einer Opera buffa, wie Mozart selbst sie in dem Verzeichnis seiner Werke benannt hat, oder auch mit einem „Dramma giocoso“, wie es auf den ersten Theaterzetteln heißt. Don Giovanni ist als das anzusehen, was man in der Geschichte des Schauspiels als Tragikomödie bezeichnete, das heißt ein Schauspiel, dessen Bestandteile eine angenehme Mischung von Heiterkeit und Ernst zeigen, und wobei die ernsteren Teile der Handlung eine tiefere, uns erschütternde Teilnahme oder ein tragisches Mit-

die in der Dichtung als
schieden mißlungensten zu
sind: in Donna Elvira
Octavio. Fast noch mehr
von der bedeutender her-
en Gestalt der Donna
: nach dem anfänglichen
ffschwung, den sie nimmt,
olge zur passiven Rolle
ischen Beobachterin ver-
. Was aber Mozart in
Textdichter ihm gegebenen
ı durch seine Tonsprache
ubern vermochte, das sagt
erste Duett an der Leiche
rs und mehr noch die
rie mit dem voraus-
dramatischen Recitativ,
r deklamatorischen Größe
ißenden dramatischen Ge-
esgleichen sucht. Durch
ende Leidenschaft, die aus
ln Seele sprüht, braucht
aber nicht verleiten zu
Auslegung des fantastisch
en E. Th. A. Hoffmann
zu schenken, der den Ur-
ieser Leidenschaft darin
Donna Annas Tugend
heit dem Frevler zum
allen ist. Es gehört schon
unreine Phantasie dazu,
Racheschrei der beleidigten
ınd des reinsten Seelen-
solcher Folgerung zu

ozarts Don Giovanni war
zu einer neuen Gattung
zu den freieren Formen
rucksmitteln des roman-
usikdramas, und dies be-
en endgültigen Bruch mit
itionen der älteren ita-
Opera seria. Daß ein
er Uebergang nicht ohne
ch bleiben konnte, ist be-
Mozarts Don Juan hatte
nach den ersten Auf-
in *Prag, wo die Oper*
eisterung aufgenommen

wurde, vielfache Widersacher ge-
funden. Nächst Wien, wo man kühl
und skrupulös geblieben war, weil
man für Mozarts Größe überhaupt
kein Verständnis hatte, konnte die
Oper dennoch allenthalben in Deutsch-
land wie auch in vereinzelten Fällen
im Auslande, sich Bahn brechen.
Ueberall betrachtete man sie als
etwas Unerhörtes, aber eben von
diesem Punkte aus kamen auch die
mancherlei absprechenden Beurtei-
lungen. Die einen nahmen spöttisch
Anstoß an dem Geisterspuk, während
andere fanden, daß die Musik weit
über die Grenzen des Erlaubten
hinausging.

Schon in Wien hatte die Oper
eine deutsche Uebersetzung und Be-
arbeitung erfahren, bei der an
Stelle der italienischen Seccoreci-
tative der deutsche Dialog mit
eingelegten Episoden und lächer-
lichen Possen versehen war. Cha-
rakteristisch für jene älteste deutsche
Uebersetzung ist schon der Umstand,
daß der spanische Verführer darin
den Namen eines Herrn von Schwen-
kenberg erhalten hatte. Auch nach-
dem Friedrich Rochlitz (1801) die
erste gute deutsche Uebersetzung ge-
liefert hatte, die sich mit Recht
schnell auf allen deutschen Bühnen
fest einbürgerte, blieben doch noch
an den Theatern einzelne von den
eingelegten Possen lange Zeit be-
stehen. Erst in neuerer Zeit, nach-
dem an mehreren Bühnen auch die
italienischen Seccorecitative an
Stelle des Dialogs eingeführt
wurden, hat man immer weiter
gehende Versuche gemacht, die Oper
in ihrer ursprünglichen Reinheit
wieder herzustellen. Leider ist man
dabei auch gleichzeitig auf Abwege
geraten, indem man manche aller-
dings im Texte vorkommende Un-
klarheiten und scenische Ungeschick-
lichkeiten durch neue scenische Ein-
richtungen zu beseitigen trachtete.

hierbei aber die Grenzen überschritt. Schon 1860 hatte Alfred von Wolzogen in einer Schrift „Ueber die scenische Darstellung von Mozarts Don Giovanni“ den Text mit Bühnenanweisungen versehen, die darauf gerichtet waren, den dramatischen Gang der Handlung natürlicher und glaubwürdiger zu machen, als es nach den Traditionen des gedankenlosen Theaterschlendrians selbst auf großen Bühnen der Fall war. Als er dann später dem ganzen Buche die neuere Uebersetzung von Gugler zu Grunde legte, ließ er als Intendant in Schwerin nach seinen Einrichtungen auch die theatralische Aufführung folgen. Im allgemeinen zeugen die Ausführungen Wolzogens von feinem Empfinden sowohl für das Dramatische wie auch für die

Widerstreit der Meinungen hat aber die Schlußscene der Oper veranlaßt. Schon in sehr früher Zeit hatte man gefunden, daß nach dem Untergange Don Juans der von Mozart geschriebene Ensemblesatz allzusehr abfällt und es ist deshalb auch der allgemeine Gebrauch an unseren Theatern geblieben, mit der erschütternden Scene des Comthurs die Oper zu schließen. Wenn dies nun auch für die momentane Bühnenwirkung richtig sein mag, so steht es doch anders, wenn wir den ästhetisch-künstlerischen Maßstab anlegen. Man wird finden, daß kein dramatisches Kunstwerk gerade im Augenblick des erreichten Höhepunktes auch abschließt, sondern daß von dem Höhepunkte aus noch eine schnell absteigende Linie zum Schlusse leitet. Dies geschieht hier

Einrichtungen der Oper hat in den letzten Jahrzehnten die Uebersetzung des italienischen Textes ein weites Feld für die Spekulationen eitler Verbesserer geboten. Von Gugler bis zu Levy ist unter allen den neueren Uebersetzungen keine einzige so beschaffen, daß wir um ihretwillen den alten Rochlitzschen Text aufgeben möchten. Zunächst müßten wir bei den Texterneuerungen fragen: Wird der Bedeutung der Mozartschen Schöpfung und dem Verständnis dafür durch die neuen Uebersetzungen — selbst wenn wir annehmen, daß Vieles darin gebessert sein soll — gedient? Wir können darauf entschieden mit nein antworten. Denn wir wissen bereits ganz genau, was wir an der Mozartschen Oper besitzen, und unsere Bewunderung dafür kann durch Veränderungen des alten Textes nicht im mindesten gesteigert werden. Wollten wir aber auch ganz davon absehen, daß wir seit Generationen den alten Rochlitzschen Text gleichzeitig mit der Musik in uns aufgenommen haben und wollen wir auch zugeben, daß die Macht einer alten Gewohnheit unser Urteil nicht beeinflussen darf, so werden wir dennoch bei gewissenhafter Prüfung der verschiedenen neueren Uebersetzungsversuche dem alten Rochlitzschen Texte — trotz mancher Mängel in Einzelheiten — den Vorzug geben. Aus einer umfassenden und aus bestimmten Grundsätzen hervorgegangenen Arbeit einzelnes zu korrigieren, ist gar nicht schwer. Aber es kommt nicht auf die Einzelheiten an, sondern auf das Ganze. Rochlitz selbst, ein tüchtiger Musiker und gewandter Schriftsteller, der außerdem mit Mozart bekannt war, hat sich in dem Vorworte zu *dem ersten Drucke* *[illegible]ner Uebersetzung ausgesprochen.* Er sagt darin mit voller Berechtigung: Er sei allerdings häufig von dem italienischen Texte nicht nur in den Worten, sondern zuweilen auch in dem Sinne der Worte abgewichen; aber er habe es in der Ueberzeugung gethan, daß es besser sei, „den Text aus der herrlichen Musik zu ziehen“, als aus den keineswegs unfehlbaren Reimen des da Ponte. Und Rochlitz, der vollkommen wußte, wie weit Mozart selbst mit seiner Tonsprache über die dürftige Textvorlage hinausgegangen ist, hat fast überall den musikalischen Gedanken richtig nachempfunden und hat seine Verse in den Dienst der Musik gestellt. Eben dadurch hat seine Uebersetzung, nach den ersten argen Verunstaltungen des Textes, solche Popularität erlangt und diese so lange sich erhalten.

723. **Die komischen Opern von Dittersdorf.** Mozarts Don Giovanni stand als italienisch-deutsche Oper sowohl in ihrem musikalischen Gehalt, wie auch durch den dramatischen Stoff des Dramma giocosa so völlig allein da, daß von einem Einfluß auf die Gesamtrichtung der Oper keine Rede sein konnte. Neben diesem Werke war aber — gegenüber den herrschenden Italienern — ein anderer deutscher Musiker zu großem Erfolg in Wien gekommen, hauptsächlich dadurch, daß er einen völlig anderen Weg eingeschlagen hatte. Es war dies Karl Ditters von Dittersdorf, in der Theater- und Operngeschichte kurzweg als Dittersdorf bekannt. Mit ihm und seinem Textdichter Stephanie, gewöhnlich „Stephanie der Jüngere“ genannt, trat als eine neue dramatisch-musikalische Gattung die spießbürgerliche komische Oper ins Leben und zwar mit so durchschlagendem Erfolg, daß Dittersdorfs Opern von Wi[illegible]

bestimmtesten die Gattung der spießbürgerlichen musikalischen Komödie. Die Texte von Stephanie sind — wenn auch nicht frei von Plattheiten — doch in der naturwüchsigen derben Komik durchaus anerkennenswert. Die Handlung verrät in der geschickten scenischen Anlage den geübten Theaterschriftsteller, und wenn auch das Possenhafte in den Vorgängen die Hauptwürze bildet, so fehlt es doch auch nicht an gesundem Humor und vor allem nicht an jener derben Komik, für welche die weitesten Kreise des Publikums stets empfänglich sind. Der lächerliche Dünkel des Apothekers Stößel, der am trefflichsten in seiner großen Arie: „Galenus und Hippokrates" wie in dem auch musikalisch köstlich behandelten Zankduett mit dem Doktor zur Wirkung kommt, erhält durch seine Feigheit gegenüber seinem ihn beherrschenden Weibe Claudia einen sehr komischen Gegensatz. In „Hieronymus Knicker" tritt das Possenhafte noch

Gattung zu reden k
wir aber noch einm
zurückzukehren.

724. Mozarts Z
Schikaneder. Auch
Genie sollte noch in
seines kurzen Lebens
ein Mann sorgen,
falls mehr Theate
Dichter war, der a
sammenwirken verf
stände auf ein ande
Gebiet geleitet wurd
der **Märchenope**
Emanuel Schikan
1751 zu Regensbu
Schauspieler, bald
Theaterdichter ein
geführt hatte, war
Begründer des Wie
geworden. Aber di
Glücks sollte ihm e
er für seinen Plan z
oper sich mit **Moz**
hatte.

Die Geschichte d
„Zauberflöte" ist e



Heute Freytag den 30ten September 1791.

Werden die Schauspieler in dem kaiserl. königl. privil. Theater auf der Wieden die Ehre haben aufzuführen

Zum Erstenmale:

Die

Zauberflöte.

Eine grosse Oper in 2 Akten, von Emanuel Schikaneder.

Personen.

Sarastro.		Hr. Gerl.
Tamino.		Hr. Schack.
Sprecher.		Hr. Winter.
Erster)		Hr. Schikaneder der ältere.
Zweiter)	Priester.	Hr. Kistler.
Dritter)		Hr. Moll.
Königinn der Nacht.		Mad. Hofer.
Pamina ihre Tochter.		Mlle. Gottlieb.
Erste)		Mlle. Klöpfer.
Zweite)	Dame.	Mlle. Hofmann.
Dritte)		Mad. Schack.
Papageno.		Hr. Schikaneder der jüngere.
Ein altes Weib.		Mad. Gerl.
Monostatos ein Mohr.		Hr. Nouseul.
Erster)		Hr. Giesecke.
Zweiter)	Sklav.	Hr. Frasel.
Dritter)		Hr. Starke.
Priester, Sklaven, Gefolge.		

Die Musik ist von Herrn Wolfgang Amade Mozart, Kapellmeister, und wirklicher K. K. Kammerkompositeur. Herr Mozard wird aus Hochachtung für ein gnädiges und verehrungswürdiges Publikum, und aus Freundschaft gegen den Verfasser des Stücks, das Orchester heute selbst dirigiren.

Die Bücher von der Oper, die mit zwei Kupferstichen versehen sind, wo Herr Schikaneder in der Rolle als Papageno nach wahrem Kostum gestochen ist, werden bei der Theater-Kassa vor 30 kr. verkauft.

Herr Gayl Theatermahler und Herr Neßthaler als Dekorateur schmeicheln sich nach dem vorgeschriebenen Plan des Stücks, mit möglichstem Künstlerfleiß gearbeitet zu haben.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.


Der Anfang ist um 7 Uhr.


Verkleinertes Facsimile des ersten Theaterzettels zur „Zauberflöte“.

aber einen Entwurf, den ihm ein seit 1790 bei ihm für kleine Rollen engagierter Schauspieler Gieseke vorgelegt hatte. Soweit die „Zauberflöte" die Freimaurerei betrifft, soll der Text eben jenem Gieseke-schen Entwurf angehören. Schikaneder hatte mit der Benutzung dieses Textes keineswegs eine Unehrlichkeit begangen, da Gieseke, der selbst eifriger Freimaurer war, seinen Anteil an dem Texte geheim halten wollte. Auch trat diese Mitarbeiterschaft erst ein, als Schikaneder schon inmitten seiner Arbeit war, für die er zuerst eine ganz andere Quelle benutzt hatte. Diese war ein Märchen, „Lulu oder die Zauberflöte", das in einer Sammlung von Feen- und Zaubergeschichten 1789 erschienen war. Während seiner Arbeit aber kam an dem Leopoldstädtischen Theater unter

werden, der der Mutter ihr geraubt hat, und auch die Knaben, die dem Tamino un pageno als Führer mitgegeben den, mußten dadurch in ihre deutung widerspruchsvoll und klar erscheinen. Schikaneder, es vor allem darauf ankam, Publikum eine möglichst Handlung zu bieten, kümmer wenig um die mancherlei dur Verschiebung der ursprüng Absicht entstandenen Ungerein ten. Er nahm noch einiges einer nach Wielands Oberon matisierten Oper und vereini die verschiedenen Elemente zu in den Vorgängen zwar nicht logischen, aber doch bald ernst reichen, bald phantastischen auch oft possenhaften Libretto — wie verschieden man auch den dichterischen Wert denken

, sowie auch gegen ein-
alogpartien und Verse
ieles einzuwenden haben,
och die ganze Handlung
:n Vorzug, daß sie durch-
usikalisch ist, insofern
onsprache ein reiches und
ges Gebiet zuweist. Frei-
:s auch hier wieder nur
ozart möglich, bei einer
intheit in den dramatischen
n, von der ernsten sitt-
he des Sarastro und des
inbes bis zu den burlesken
späßen, doch alles durch
)er der Musik zu einem
Empfinden harmonischen
ı verbinden.
solchen Erfolg, wie den
:rflöte hatte Schikaneder
in dem nämlichen Jahre
Tode Mozarts nicht mehr
können. Für Mozarts
Süßmeyer schrieb er noch
der Oper „Der Spiegel
)ien" (meist auch unter
„Die neuen Arkadier"
t). Die Oper fand eine
e Aufnahme und wurde
en deutschen Bühnen viel
Weniger glücklich war
er mit dem Versuch, durch
tsetzung der Zauberflöte
kum zu gewinnen. Der
: dieser Oper: „Das Laby-
r der Kampf mit den Ele-
war Peter Winter, der
Jahre später mit dem
chenen Opferfest" sein Glück
schon das Libretto Schika-
dem „Labyrinth" stand
m der Zauberflöte weit
)ie Oper hat dieselben
wie die Zauberflöte, aber
:rs Bemühen, für diese
neue Situationen zu er-
llte ihm nicht recht glücken.
ılt bilden die Unterneh-
er Königin der Nacht, die
des Sarastro zu stürzen

und mit Hilfe ihrer drei Damen Pamina wieder in ihre Gewalt zu bringen. Von den Anklängen an die Zauberflöte sei nur erwähnt, daß auch ein Tanz der Mohren darin vorkommt, und daß das Glockenspiel Papagenos zweimal zur Rettung dienen muß. Einmal ertönt es, als die drei Damen sich seiner bemächtigen wollen, und ein andermal rettet er damit seine Papagena, die in die Gewalt des Mohren gefallen ist und von ihm mit dem Feuertode bedroht wird. Nachdem er sie durch sein Glockenspiel gerettet hat, wird der Mohr in einen Käfig gesperrt und zu Sarastro gebracht. Dieser „Zweite Teil" der Zauberflöte wurde zwar an mehreren Bühnen zur Aufführung gebracht, aber es war ganz begreiflich, daß gerade der Vergleich mit dem Werke Mozarts diesem spekulativen Unternehmen des Textdichters wie dem Erfolg des Komponisten nur nachteilig war.

725. **Mozart und seine Nachfolger.** Wie sehr Mozart bei den von ihm komponierten Operntexten von dem Zufall der Umstände abhängig war, ersehen wir am deutlichsten daraus, daß er in seinem letzten Lebensjahre während seiner Arbeit an einer deutschen Oper, der phantastisch-romantischen Zauberflöte, genötigt war, im Titus wieder ganz und gar zur Form der alten Opera seria zurückzukehren. Die Oper war eine bestellte Arbeit zu einer Krönungsfestlichkeit in Prag. Das ursprüngliche Libretto „La clemenza di Tito" war von Metastasio schon 1734 gedichtet und wiederholt komponiert und war neuerdings von Mazzola neu bearbeitet, in mehreren Scenen verändert und bezüglich der theatralischen Form auch verbessert worden. Die neuen Bestandteile darin, — eine Arie, ein Duett und Terzett

Züge im ganzen an seinen jugendlicheren Idomeneo nicht hinanreichte. Auch konnte sich Titus nur sehr allmählich an den deutschen Opernbühnen Bahn brechen.

Vom Idomeneo bis zur Zauberflöte finden wir bei Mozart in jeder seiner Opern eine besondere Gattung vertreten, und in einer jeden hatte er es verstanden, das Außerordentlichste zu schaffen. Nur bei dem ganz verunglückten da Ponteschen Text von Cosi fan tutte hatte selbst sein Genie es nicht vermocht, die so empfindlichen Mängel dieses Textes durch seine Musik zu verdecken. Es war hier eben unmöglich und die Musik von Cosi fan tutte bleibt als die Schöpfung eines Meisters für sich bestehen, ohne daß diese Oper, trotz der mit dem Texte wiederholt vorgenommenen Umarbeitungen, sich gleich seinen anderen Werken aus der Zeit seiner Reife, einen festen Platz erringen konnte. Sehr bald nach dem Tode Mozarts hatte nur der aus Mähren ge-

man für längere Zeit
men. Sowohl die
Mittelalters wie die
gaben jetzt zahlreiche
Von Grétry hatten sich
Löwenherz (Dichtung
und auch sein Blauba
lich lange erhalten.
ster Nachfolger war Ni
von dessen überaus
kleineren Opern, darun
einaktige, sein „Aschen
drillon) wie auch sein
die größte und dauern
tung fanden. Während
lienern Salieri nur noch
„Axur, König von Or
Opernbühnen sich län
halten hatte, wurde er
genialeren Landsmann
endlich ganz beseitigt.
zendstes Talent entw
rosa auf dem Gebiet
Burleske streifenden
mödie. Wie sehr sol
den Komponisten ge
zeigte sich schon bei d

mehr gute Komponisten, als gute Textdichter gab. Den größten und andauerndsten Erfolg aber von Cimarosas zahlreichen Opern hatte seine „Matrimonio segreto“, und hier war man von den abenteuerlichen Erfindungen auf den Boden des Lustspiels und der natürlichen Vorgänge heiterer Laune zurückgekehrt. Dasselbe läßt sich von dem etwas späteren Fioravante sagen, unter dessen zahlreichen Opern heiterer Gattung „Le cantatrice villane“ (Die Dorfsängerinnen) wie in Italien so auch auf den deutschen Bühnen sich andauernder Beliebtheit erfreuten.

727. Cherubini und Méhul. Neben den vielen freundlichen Gaben einer leichtfüßigen Muße waren aber sowohl in Italien wie in Frankreich zwei Meister erstanden, die in der Geschichte der Oper zu den Auserwähltesten zu zählen sind: der in Florenz geborene Cherubini und der Franzose Méhul. Geborener Italiener und Schüler von Sarti, war Cherubini dennoch, seitdem er in Paris seinen dauernden Aufenthalt genommen hatte, von den Franzosen bald — und mit Recht — als der Ihrige angesehen. In seiner Oper „Medea“ behandelte Cherubini noch einen jener Stoffe des Altertums, die wiederholt von den tragischen Dichtern dramatisiert waren und auch für die Tonkünstler bei aller Herbheit des Stoffes etwas Anziehendes hatten. Cherubinis Medea hat sich viel weniger behaupten können, als seine „Lodoiska“, worin er sich mehr dem Gebiete der Romantik zuneigte. Aber keine seiner Opern hat sich so dauernd in der Gunst erhalten, als sein nach jeder Richtung hin vollendetstes und liebenswürdigstes Werk „Les deux journées“, bei uns bekannt *unter dem Namen* „*Der Wasserträger*“. *Auch hier* sieht man wieder, wie sehr ein guter Text mitbestimmend für den Erfolg einer Oper ist. Das Libretto von Bouilly, dem wir auch den Fideliotext verdanken, verbindet mit gemütvoller Schlichtheit der Charaktere den Vorzug einer Handlung, die bei eindrucksvoller Anschaulichkeit, wie sie gerade die Oper verlangt, mit der den Franzosen eigenen Geschicklichkeit in steter Spannung erhält und dabei doch dem Komponisten Gelegenheit und Raum zu der feinsten musikalischen Ausbreitung läßt. Hier fand auch Cherubini den rechten Boden für das, was seine Musik so sehr auszeichnet: Liebenswürdige Innigkeit, verbunden mit jenem anmutenden Schimmer, den wir am besten mit dem französischen charme bezeichnen können.

Bei Méhul, der in Paris unter Gluck seine Studien machte, kommt dieselbe Vereinigung von deutscher Gemütstiefe und berückendem Reize zum Ausdruck. Anfänglich und für lange Zeit hatte Méhul sich mit dem kleineren Genre der Opernstoffe begnügt und in seinen zahlreichen Singspielen, unter denen ganz besonders „Une folie“, bei uns unter dem wenig angemessenen Titel „Je toller je besser“ bekannt, das beste und erfolgreichste war, sowohl ansprechende Melodik wie auch feinen musikalischen Humor entwickelt. Erst spät erhob er sich zur vollen Größe des Tondichters in demjenigen Werke, das auch heute noch unvergessen ist und seinen hohen Wert unvermindert behalten hat. Das ist sein ernstes Werk „Joseph in Aegypten“. Es ist eigentlich auffallend, daß dieser so rührende und ergreifende Stoff, der schönste im Alten Testament, nicht häufiger die dramatischen Tonkünstler angeregt hat, besonders da er auch voll wahrhaft dramatischer Situa-

tionen ist. Der französische Textdichter R. Duval hat ganz verständig die breite Epik von der Dramatisierung ausgeschlossen und sich auf diejenige Situation beschränkt, die den eigentlichen dramatischen Nerv bildet: am Hofe Pharaos die Wiedervereinigung Josephs mit seinen Brüdern und dem greisen Jakob. Aber so viel schönes auch die ganze Oper enthält, so ist doch der dramatisch-musikalische Höhepunkt die große Scene des von Gewissensbissen gemarterten Simeon mit seinen Brüdern, ein Ensemblestück, das zum höchsten zu zählen ist, was wir überhaupt in der Oper haben.

728. **Die Wiener Gesangsposse.** Während in Paris die Oper wieder zu bedeutender Höhe gelangt war, und auch die italienische Oper im Anfang einer neuen Epoche stand, war in Wien nach dem

sition wurde er nicht minder schöpfe risch als Theaterdichter. Sein erste von ganz außerordentlichem Erfolg gekröntes Singspiel war „Das neu Sonntagskind", dessen Melodie nicht nur in Wien, sondern auc in Deutschland überall, wo da Stück gegeben wurde, in alle Munde waren, gespielt und gesunge wurden. Heute ist wenigstens noc eines der Lieder allgemein bekannt es ist dies „Wer niemals eine Rausch gehabt". Nachhaltiger noc war Wenzel Müllers Erfolg in den Singspiel „Die Schwestern vo Prag", aus welchem uns ebenfall zwei noch allgemein bekannte Liede erhalten geblieben sind: „Was i des Lebens höchste Lust", das mi einer hinzugedichteten ersten Stroph auch in die Kommersbücher über ging, sowie das sehr muntere „Ic bin der Schneider Kakadu", desse Thema von Beethoven gewürdig

aus dieser ist der bekannte, sehr einfache Gesang „So leb denn wohl, du stilles Haus“ volkstümlich geblieben.

729. Ephemere Erscheinungen. Der in Ungarn 1766 geborene Joseph Weigl hatte seinen musikalischen Unterricht in Wien zunächst bei Albrechtsberger genossen, dann bei Salieri. Seine ersten Opern schrieb er italienisch, dann wendete er sich deutschen Texten zu. Auf die dramatische Richtung mag man aus den Titeln seiner Opern schließen: Il pazzo per forza, La principessa d'Amalfi, dann eine Cleopatra, gleich danach eine komische Oper Il rivale di si stesso. Dann folgten von deutschen Opern: Der Corsar aus Liebe, das Dorf im Gebirge, Das Waisenhaus, Der Bergsturz u. s. w. Aber nur mit einer Oper hatte er sich einen andauernden Erfolg auch in Deutschland errungen, und das war seine „Schweizerfamilie“. Das ursprünglich französische Libretto hatte Castelli in Wien deutsch bearbeitet und die kränkliche Sentimentalität des Textes entsprach der Musikrichtung Weigls, die vorzugsweise weichliche Melodik war. Aber die dankbare Rolle der an Heimweh krankenden „lieben Emmeline“ hatte auch große Sängerinnen gereizt, sich darin bewundern zu lassen. Der Zeitgeschmack für diese Richtung ist längst vorüber.

Frischer und anmutender war das Talent Himmels, eines geborenen Märkers, der aber seine Musikstudien in Italien gemacht hatte. Unter diesem Einfluß schrieb er erst eine Semiramide, einen Vasco de Gama und Alexander. Erst als der theaterkundige und vielschreibende August v. Kotzebue in Berlin ihm einen, dem Geschmack der großen Menge zugänglichen Stoff — Fanchon, das Leiermädchen — schrieb, hatte der Komponist sein Glück gemacht. Kotzebue hatte das Süjet dem Französischen entnommen, aber mit seinem großen theatralischen Geschick zweckmäßig umzuformen gewußt. Durch ein Gemisch geschraubter Empfindsamkeit mit dem Humor französischer Theaterfiguren und bestechender Pikanterie wurde Fanchon eine Zeitlang ein Liebling des deutschen Publikums. Aber diese vorübergehende Erscheinung des wechselnden Zeitgeschmacks war das Nennenswerteste, was in der Periode von Mozarts Tod bis zu den Anfängen von Weber die deutsche Oper hervorbrachte. Die großen Werke von Gluck, die etwas spät bei uns Eingang fanden, wurden von den größeren Theatern gepflegt und auch diejenigen Werke Mozarts, die niemals dauernd sich erhalten konnten, nächst Idomeneo auch Titus, sowie Cosi fan tutte in verschiedenen Versuchen mit neuen Textbearbeitungen, wurden mehr um der Bedeutung des großen Tonkünstlers willen hie und da zur Aufführung gebracht. Am meisten zehrten die deutschen Bühnen von den Werken der Italiener und Franzosen, nächst den strahlenden Perlen von Méhul, Cherubini und Cimarosa von dem kleineren Genre der Paesiello, Isouard, d'Alleyrac u. s. w., während die vielen kleineren Opern der fleißigen deutschen Kapellmeister Reichardt und Bernhard Anselm Weber mehr auf den lokalen Boden beschränkt blieben, auf dem sie erwachsen waren.

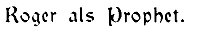
730. Fidelio und die Anfänge neuen Glanzes. Endlich aber kam auch ein großer deutscher Tondichter zu Gehör — Beethoven, dessen „Fidelio“ zwar sein einziges dramatisches Werk blieb, aber dies eine — war ein Löwe. Mit dem aus dem Französischen stammenden Texte dieser Oper war es eigentümli[illegible] gegangen. Der in Parma gebore[illegible]

und in Neapel musikalisch geschulte Francesco Paër war als Dirigent der Oper erst nach Wien, dann nach Dresden und später nach Paris gekommen. Unter den vielen Opern, mit denen er die Theater, an denen er wirkte, versorgt hatte, war auch eine Oper unter dem Titel „Leonore, oder Spaniens Gefängnis bei Sevilla". Schon aus dem Titel dieser zweiaktigen Oper wird man erkennen, daß sie dasselbe Süjet hatte, das wir aus dem Werke Beethovens kennen. Paër hatte den Stoff aus einer italienischen Uebertragung des Textes genommen, und die Oper hatte auch einigen, freilich nur mäßigen Erfolg. Als Beethoven in Wien dieselbe zu hören bekam, mußte er sogleich empfinden, daß der Stoff von dem Komponisten keineswegs in seiner ergreifenden dramatischen Gewalt erfaßt war und es ließ ihm keine Ruhe mehr. Das ursprünglich französische Musik geändert und auch der Text von Treitschke eine neue Bearbeitung erfahren hatte, kam Fidelio wiederum zur Aufführung und jetzt mit einem so glänzenden Erfolg, daß hiemit erst das gewaltige Werk zu vollem Triumphe kam. Von der Musik ganz zu schweigen, sehen wir auch hier wieder, wie sehr der Tonkünstler durch einen der musikalischen Behandlung günstigen Text getragen wird, durch einen Text, der ihm — bei sehr einfacher scenischer Gliederung und Structur des Librettos — vor allem in dem edeln Motiv aufopfernder Gattenliebe den Stoff für die aus der Tiefe des Empfindens zum Ausdruck kommende Seelenmalerei bot. Dazu kam noch, daß die Hauptgestalt der Leonore den dramatischen Sängerinnen ersten Ranges eine zwar schwere aber auch lohnende Aufgabe stellte, die das höchste Aufgebot musikalisch-dramatischer Kunst be-



„Musikalische Opera und Ballett von Wirkung der Sieben Planeten".
VI. Scene: Venus. Kurfürstliches Hoftheater in Dresden, 1678.





Theaterkostüme. V.



Josef Tichatschek als Rienzi.



Roger als Prophet.



Deutscher Fürst.

ne. VI.

'Albert
Navarra".



Pauline Viardot als Fides im „Prophet".

Werke kleineren Genres — darunter ein einaktiges französisches Singspiel „Milton" — geringe Erfolge errungen, begann seine große Bedeutung erst, als er mit dem Operntexte der „Vestalin" einen Stoff erhalten hatte, durch den er bei seiner zum Heroischen neigenden Begabung zugleich auch durch wärmere Töne rein menschlichen Empfindens tiefen Eindruck machte. Nicht allein durch die Schönheit der Musik, sondern auch durch den vortrefflichen Text ist die „Vestalin" dasjenige Werk Spontinis geblieben, das sich am dauerndsten in der Gunst des Publikums erhalten hat. Seiner nächsten und auch zweitbedeutendsten Oper „Ferdinand Cortez" fehlte schon, trotz des farbenreichen und für den musikalischen Ausdruck nicht ungünstigen Stoffes, der große einheitliche Zug, der in der „Vestalin" noch an das musikalische Drama Glucks sich anlehnte. Das französische Libretto des Cortez von de Jouy trägt wohl einige Schuld an der unruhigeren Bewegung in dieser Oper; aber auch Spontinis Bestreben, das Heroische des Stils durch gesteigerten Pomp zu unterstützen, hat daran Anteil. In diesem Bestreben, wie auch zugleich in der gesteigerten Anwendung größerer orchestraler Mittel — besonders bei den Chören und großen Ensemblesätzen — ging er dann in der Oper „Olympia" (ebenfalls nach französischem Libretto), ebenso in der folgenden Oper: „Nurmahal" (Text nach Thomas Moores „Lalla Rookh") noch weiter, so daß er endlich in „Alcidor" (nach dem französischen Text von Théaulon) bis an die äußerste Grenze ging.

In Berlin war man am Hofe zu dem früheren Gebrauch, wie er auch in Wien, *Dresden, Petersburg u. s. w. herrschte, zur Direktion* der Oper einen Italiener zu berufen, zurückgekehrt. Spontini wurde, als seine Meisterwerke in Deutschland schon bekannt geworden waren, 1820 auf den persönlichen Wunsch des Königs Friedrich Wilhelm III nach Berlin berufen, wo er als „Generalmusikdirektor" eine Machtvollkommenheit erhielt, wie sie bis dahin noch niemand erlangt hatte. Spontini, der dadurch in die schroffste Gegnerschaft zum General-Intendanten Grafen von Brühl geriet, hatte seine Bevorzugung in herrschsüchtiger Weise gemißbraucht, und dadurch sich zahlreiche Feinde gemacht. Interessant bleibt dies Berliner Verhältnis schon dadurch, daß in dem entstandenen Konflikt zum erstenmale ein Parteikampf sich bildete, in welchem dem Ausländer eine deutsch-nationale Partei gegenüberstand. Die deutsche Partei, die zunächst durch Spontinis persönliches Verhalten herausgefordert war, wurde auch gegen den großen Musiker ungerecht, und zum offenen Kampfe war es schon 1821 dadurch gekommen, daß Spontinis Gegnerschaft einen großen deutschen Musiker — den in Dresden als Kapellmeister angestellten Carl Maria v. Weber — auf ihren Schild erhob und damit den deutschen Musiker gegen den Italiener ausspielte. Während in dem genannten Jahre Spontinis pomphaft heroische Oper „Olympia" in dem großen Opernhause schon wiederholt gegeben worden war, kam Webers „Freischütz" — in Deutschland überhaupt zum erstenmale — in dem von Schinkel neu erbauten Schauspielhaus zur Aufführung, und zwar mit einem Erfolge, der beispiellos war. Die ebenfalls leidenschaftlichen Anhänger Spontinis ware durch solchen Erfolg des deutsch Meisters zwar in den Hintergr

gedrängt, aber Spontini konnte noch zwanzig Jahre lang auf seinem Posten verharren, bis er durch eine Unvorsichtigkeit, zu der sein hitziges Temperament ihn verleitete, auch vom Hofe aufgegeben werden mußte.

Trotz Spontinis starken Temperamentsfehlern, die sowohl seiner Nationalität, wie auch seinem maßlosen und leicht gereizten Künstlerstolze entsprangen, bleibt sein Name doch unzertrennlich von einer der glänzendsten Epochen der Berliner Oper. Als Dirigent war Spontini eine Herrschernatur, die für uns von größtem Einfluß auf die Vervollkommnung des Orchesters wurde. Die Bewältigung so großer Massen, wie sie zum Beispiel in seiner „Olympia" in einer nie zuvor dagewesenen Ausdehnung zur Wirkung kamen, erforderte nicht allein die musikalische Befähigung, sondern auch die ganze Energie eines musikalischen Feldherrngenies.

Anfänglich Advokat, widmete er sich bald ganz der Dichtung und hatte viele Erzählungen, Gedichte und auch Schauspiele herausgegeben. Den Stoff zum Freischütz hatte er aus einer Geschichtensammlung, dem „Gespensterbuch" (1810) von J. A. Apel genommen. Da Weber selbst ein Mann von Geist und Bildung war, konnte er mit dem Dichter über mancherlei in der scenischen Formgebung des Textes sich beraten und auch manches darin nach seinem Wunsche gestalten lassen. Jedenfalls aber hat neben dem glücklichen Stoff auch der dichterische Text Fr. Kinds keinen geringen Anteil an dem Erfolg der Oper, deren Titel ursprünglich die „Jägersbraut" sein sollte; und erst sehr spät, als die musikalische Komposition schon der Beendung nahe war, entschloß man sich zu der Aenderung des Titels. Die Romantik des Sagenstoffes, die Weber in so üppiger

der Umstand entscheidend, daß
es hier mit einem — sowohl
lich des dramatischen Stoffes
der Musik — durchaus
tschen Werke zu thun hatte,
em Gemütsleben des deutschen
s in hohem Maße entsprach.
ter denen, die durch die stür-
beifällige Aufnahme des Frei-
verstimmt waren, befand sich
ein großer Tondichter, den
ebenfalls zu den hervorra-
sten Vertretern der roman-
n Oper zu zählen haben.
ig Spohr, geboren 1784
seit 1822 Kapellmeister in
l, hatte selbst den Plan ge-
eine dramatische Behandlung
Apelschen Gespenstergeschichte
omponieren, ließ aber davon
ls er erfuhr, daß Weber be-
daran arbeite. Und während
Freischütz alle Welt begeisterte,
Spohr seine herrlichste
nschöpfung „Jessonda" der
ndung zugeführt. Die Ro-
ik dieses Opernstoffes mit dem
Zauber der Musik ist zwar
deutscher Wald, sondern liegt
dem fernen indischen Boden
Brahmanen; aber trotzdem ist
dies Meisterwerk Spohrs als
echt deutsche Schöpfung zu
chnen und der Text derselben
e auch von einem wirklichen
ter her, Eduard Gehe (geb.
in Dresden). Allerdings ist
Jessondatext weniger her-
gend durch dramatische Kraft,
durch lyrische Schönheiten,
sie der Natur des Stoffes ent-
hen. Für seine späteren Opern
Spohr einen so glücklichen
nicht mehr gefunden. Für
n „Faust" hatte er ein Libretto
J. C. Bernard genommen, das
der Goetheschen Dichtung weit
icht und eine selbständig erfun-
Fabel, mit Benutzung der Gestal-
es Faust und Mephistopheles
enthält. Trotz der sehr bedeuten-
den Musik konnte das Werk sich
nicht lange behaupten. Dasselbe
gilt von Spohrs „Berggeist" und
von seiner lieblichen Schöpfung
„Zemire und Azor".

Carl Maria v. Weber hatte nach
dem großartigen Erfolge seines
Freischütz das Aeußerste seines
künstlerischen Vermögens daran ge-
setzt, um ein Werk zu schaffen, das
den hochgespannten Erwartungen
entsprechen könne. Dabei hatte er
sich leider in dem Text, den er
dafür erwählt hatte, getäuscht.
Dieser Text zu Webers „Euryanthe"
war nach einer mittelalterlichen
Sage von der Dichterin Helmine
von Chezy zu einem Opern-
libretto gestaltet, in der Sprache
wie in einzelnen dramatischen Zü-
gen mit entschieden dichterischem
Geist, in der Totalwirkung aber
verfehlt. Begreiflich ist es, daß
ein Mann wie Weber, der die
größten Hoffnungen darauf setzte,
sich über den Text täuschen konnte,
indem der Stoff an sich mit der
Troubadourpoesie, dem Glanze des
Rittertums und einem geheimnis-
voll-spukhaften Zug, dabei als
Mittelpunkt des Ganzen eine reine
und rührende Frauengestalt, seiner
ganzen musikalischen Richtung in
hohem Maße entsprach. Was ihm
aber trotz alledem den Erfolg er-
schwerte, war die Unklarheit in
der dramatischen Handlung, das
Motiv eines Geheimnisses, das auch
für den Hörer unverständlich bleibt.
So entsprach der Erfolg des Wer-
kes nicht Webers Erwartungen und
nicht dem Werte der darin aufge-
häuften musikalischen Schätze.

Für sein letztes Werk „Oberon",
das zuerst in London 1826 zur
Aufführung kam, war ihm ein nach
der Wielandschen Dichtung dra-
matisch geformter Text von dem
englischen Theaterdichter Planché

gegeben, und Weber wurde in London mit Beifall und Huldigungen überschüttet. In der dramatischen Struktur ist auch der Oberontext keineswegs als gut zu bezeichnen. In der That ist es (wie schon früher gelegentlich bemerkt wurde) eine kaum zu lösende Aufgabe, aus einem so ausgedehnten und zugleich komplizierten Roman, wie das Wielandsche Epos, für die beschränkte Zeitdauer einer Oper die Handlung klar und geschlossen wiederzugeben. Die Begebenheiten werden in lauter Stückwerk und in unruhig wechselnden Scenen vorgeführt, wobei auch für das Verstehen des Zusammenhanges die Kenntnis des Wielandschen Gedichtes vorausgesetzt werden muß. Da aber ein so fantastischer Stoff schon an sich seinen Reiz hat, so ist es hier begreiflich, daß bei dem bestrickenden Zauber der Musik der

leiden mußten. Anders verhält es sich bei der zweiten Oper „Der Templer und die Jüdin“, für die wiederum ein Romanstoff — Walter Scotts Ivanhoe — unbarmherzig zurechtgeschnitten werden mußte. Manches aber hat ihm doch der Textdichter geboten, was für Marschners Begabung sehr günstig war. Abgesehen von den großen Scenen des Templers und der Rebekka, wie den Chören und Kämpfen der Normannen und Sachsen sind es besonders die trefflichen Lieder, in denen Marschners Talent sich glänzend zeigen konnte. Außer der so volkstümlich gewordenen Romanze des Ivanhoe mit dem Refrain „Du stolzes England freue dich“, sind es auch die ebenso charakteristischen wie klangschönen Lieder des Bruder Tuck und des Narren. Es war wohl das erste Mal, daß in einer

eingetreten, nach Spontinis Erscheinen zunächst durch **Rossini**. Bei diesem genialen aber fast zu schnell schreibenden Opernkomponisten kann man von einer bestimmten dramatischen Richtung kaum reden. Seine frohe Schaffenslust ließ ihn jeden Text sogleich ergreifen, der sich ihm darbot. Es ist erstaunlich, wie bei diesem stets fröhlich zugreifenden Genie die Stoffe — ernste und heitere — durcheinander gingen: Der romantische „Tancred", die historische „Elisabeth", der biblische „Moses", das Märchen Aschenbrödel (Cenerentola), — dann wieder: Othello, La gazza ladra, Andreas Hofer, Der Barbier von Sevilla, Semiramis, Die Italienerin in Algier, Die Belagerung von Korinth, Der Türke in Italien u. s. w. Und für alles, Ernstes und Heiteres, hatte Rossini die gleiche Stimmung, die leicht- und frohsinnige Lust für Klang und Melodie. Es ist deshalb begreiflich, daß von allen den genannten Opern nur sein unsterblicher „Barbier von Sevilla" sich frisch erhalten hat, obgleich gerade diese Oper anfänglich von den Italienern, die noch an ihrem klassischen Paësiello festhielten, entschieden zurückgewiesen wurde. Auch in dem dauernden Bestand dieser heiteren Oper zeigt sich wieder recht die Wichtigkeit eines guten Opernsüjets, denn alles andere von Rossini (selbst auf heiterem Gebiet) ist heute veraltet. Der Librettoverfasser des Rossinischen Barbier, Sterbini, ist von dem Lustspiel des Beaumarchais vielfach mehr abgewichen, als es in der älteren Oper Paësiellos der Fall war. Wie in der Musik, so ist auch schon in der scenischen Gliederung des Textes alles mehr auf die theatra[li]sche Wirkung der komischen Oper

berechnet, und auch dieser Umst
mag dazu beigetragen haben,
Paësiello durch den kecker
greifenden Rossini bald ganz v
drängt wurde.

Das Merkwürdigste in Rossi
künstlerischer Laufbahn bleibt se
so frühzeitige Entsagung und z
unmittelbar nachdem sein bes
Werk auf dem Gebiete der er
sten Oper, sein „Wilhelm Te
(1829) erschienen war. Der fr
zösische Librettist des Tell hat a
Schillers Drama zwar vieles
nutzt, aber auch vieles für d
Zweck der Oper umgestaltet, wo
vor allem die Verschmelzung zwe
Personen in eine — des Mel
thal und des Ulrich von Rud
— zu rechnen ist. Das ist ni
zu tadeln, denn die Opernfo
verlangt etwas anderes, als d
gesprochene Schauspiel zu geb
imstande ist.

Der jüngere **Bellini** (geb. 180
folgte schon in der Wahl sei
Texte einer strengeren Richtu
Der Text seiner „Familien Cap
letti und Montecchi" (von Roma
behandelt die Liebesgeschichte v
Romeo und Julie nicht nach Sha
speares Tragödie, sondern in fre
Umgestaltung der italienischen Qu
len. Eine wirkliche tief tragis
Wirkung war bei dieser Art d
Behandlung ausgeschlossen, aber d
Partie des Romeo, für eine we
liche Darstellerin geschrieben, wu
auch hier eine Glanzleistung vie
Sängerinnen, unter denen in Deuts
land wieder die geniale Wilhelmi
Schröder-Devrient in erster Re
stand. Das italienische Buch d
„Puritaner" vermag kein recht
Interesse zu erwecken, aber Bellin
große Begabung, den Sängern hö
dankbare Aufgaben darzubiete
brachte auch dieser Oper ziemli
viel Erfolg. In der „Nachtwandler
Bellinis sind seine süßesten und

schickten Aufbau des in festen Zügen gegebenen Textes von Felice Romani — als Bellinis Hauptwerk bestehen bleiben wird und das auch noch heute bei uns in Deutschland das Publikum häufiger entzücken würde, wenn es nicht an Sängerinnen mangelte, die der großen Aufgabe gewachsen wären. Von den früheren Darstellerinnen dieser auch an die dramatische Verkörperung große Anforderungen stellenden Rolle seien hier nur als die namhaftesten erwähnt: die Malibran, Viardot-Garcia, La Grange, Schröder-Devrient und auch Jenny Lind, die damit in Deutschland ihre ersten großen Triumphe feierte.

Außer dem hier genannten Textdichter Romani war besonders Cammerano sehr thätig, die so fruchtbaren Komponisten mit Operntexten zu versorgen. Von den neueren Tonkünstlern war der vielschreibende Donizetti, was das bunte Durcheinander der von ihm gewählten Stoffe betrifft, Rossini einigermaßen

schnell auf allen Büh
heimisch wurde.

734. Die Blüte der Spieloper. Von den Italienern haben wir, Weiterentwickelung de schen Oper zu kommen Jahre zurückzugreifen. ist zunächst derjenige der in Paris als ein und am vollendetsten sische Operngattung, heute als unübertroff dasteht, zu hoher künstl erhob. Es war die heiter-romantische die er mit musikalisch heit eine ungewöhnlich verband, die durch ei Gemüt wirkenden Schimmer zu um so w Eindruck kam. Wer a dies sein, als der lie Schöpfer der „Weißen

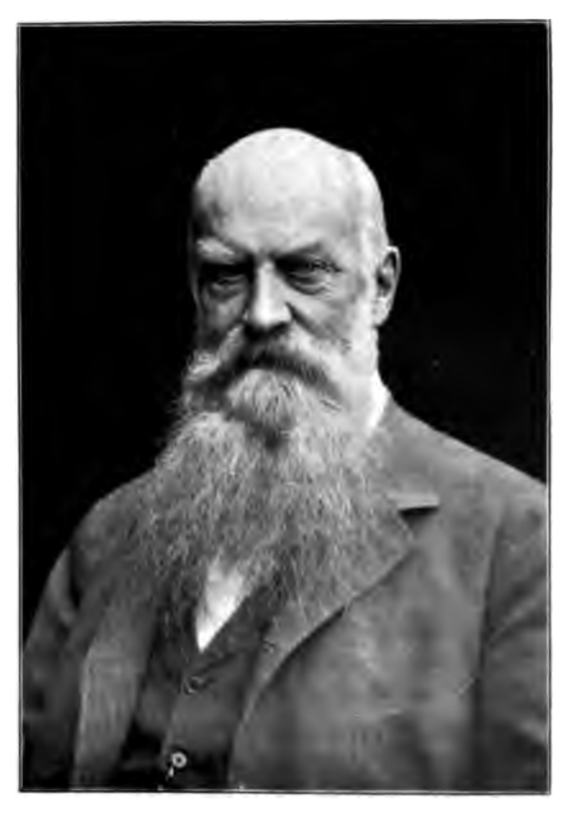
Adrien François Bo boren 1775, war viel w bar als die vorgenann

retto in seiner ganzen dramatischen
Struktur ist, so sehr geeignet war
s für Boieldieus hohe Begabung
ir Anmut und heitere Grazie.
Seine nächste Oper „Rotkäppchen"
Le petit chaperon rouge) steht
inen besten Werken kaum nach, hat
ber keine solche Verbreitung ge-
inden und Lebensdauer erhalten,
ls „Johann von Paris" oder gar
ls die „Weiße Dame". Der Text-
ichter des Rotkäppchen, Théaulon,
at das bekannte Märchen in freier
mgestaltung nur benutzt, um eine
andlung freier Erfindung damit
u verknüpfen, und aus dem Märchen
t nur der geheimnisvolle Zauber
nes roten Käppchens geblieben,
as ein junges Mädchen trägt. —
ür sein Hauptwerk „La dame
lanche" (erschienen 1825) hatte
er Tonkünstler einen Text von
Scribe erhalten, der Boieldieus
ünstlerischer Richtung und Bega-
ung in hohem Maße entsprach, in
essen musikalischer Gestaltung er
ine außergewöhnlichen Vorzüge zu
minenter Wirkung bringen konnte.
ie heitere und unterhaltende Fabel,
er poetische Hintergrund des schotti-
hen Hochlandes mit Anklängen an
essen nationale Weisen, — kurz
er ganze anmutende Stoff ist von
ugene Scribe auch in technisch-
eatralischer Hinsicht mit so großem
erständnis für das Bühnenmäßige
handelt, daß wir von diesem
unkte aus Scribes wachsende Be-
utung für die gesamte französische
per dieser Epoche datieren können.
Den reichsten Gewinn daraus zog
n den Nachfolgern Boieldieus der
eitaus fruchtbarste der französischen
pernkomponisten: Auber (geb.
782), denn für die meisten, zu-
eich auch für die erfolgreichsten
tte er (wie später Meyerbeer) den
irksamsten Beistand in der uner-
üdlichen Feder Scribes. *Wir nen-
n hier zunächst seine drei Haupt-*
werke: „Der Maurer und der Schlos-
ser", „Fra Diavolo" und „Die
Stumme von Portici". Zu den
weniger populär gewordenen, aber
doch auch viel und mit Beifall gege-
benen sind zu nennen: „Das eherne
Pferd", „Lestocq", „Die Ballnacht",
„Der schwarze Domino", „Die
Falschmünzer", „Der Gott und die
Bajadere", „Die Gesandtin" u.s.w.,
deren Texte ebenfalls sämtlich von
Scribe herrühren; ebenso aus seiner
späteren Periode „Carlo Broschi"
und noch andere. Bei dem „Feen-
see" und den „Krondiamanten" ging
Scribe eine Kompagnieschaft mit
anderen Autoren ein, bei ersterer
Oper mit Mélesville, bei der an-
deren mit St. George, der auch sonst
als Librettoverfasser sehr thätig war.
Den allergrößten und dauerndsten
Erfolg errangen unter den so zahl-
reichen Opern die drei erstgenann-
ten, die ihn auch in Deutschland
am populärsten gemacht haben: „Der
Maurer", „Fra Diavolo" und „Die
Stumme von Portici". Wenn auch
im Text des Maurer die Geschichte
von der türkischen Gesandtschaft sehr
abenteuerlich erscheint, so ist doch
dieser ernste Kern erstens in seiner
Unwahrscheinlichkeit der „komischen"
Oper nicht nachteilig und ist dabei
in einen so freundlichen Rahmen
gebracht, daß dieser die greuliche
Geschichte des bösen Türken ganz
überstrahlt. Schon allein die Figur
der boshaften und lächerlichen Frau
Nachbarin ist eine Erfindung Scribes,
für die ihm der Komponist besonders
dankbar sein konnte, und Auber hat
diese Charge auch trefflich verwertet.

Verwegener ging Scribe bei dem
Texte für „Fra Diavolo" zu Werke,
indem er eine wirkliche Räuber-
persönlichkeit aus der neueren Zeit
(der historische Fra Diavolo, mit
eigentlichem Namen Michele Pazza,
wurde erst 1806 von den Franzosen
in Italien gehenkt) ganz nach seinem

Belieben für seinen Opernhelden benutzte. Räuber sind ja auf dem Theater stets beliebte Figuren, und wenn solch ein Räuber gar in der Rolle eines eleganten und verführerischen Kavaliers erscheint, so ist sein Glück nicht nur bei den Damen, sondern bei dem gesamten Theaterpublikum gemacht, und man bedauert es schließlich, daß ein so forscher Kerl und Heldentenor erschossen wird. — Von den wenigen ernsten Opern Aubers ist „Die Stumme von Portici" die einzige, die ebenso in Deutschland wie in Frankreich mehrere Jahrzehnte lang auf allen Theatern beliebt war. Die neapolitanischen Fischer und der revolutionäre Stoff haben dazu ebensoviel beigetragen, wie die farbenreiche und melodische Musik Aubers. In dem scenisch trefflich konstruierten Texte Scribes war es wieder ein origineller Gedanke, daß neben der theatralisch

bei melodienreicher Fülle; in den Texten die Erfindung spannender, wenn auch oft unwahrscheinlicher Vorgänge, die vor allem auf die äußerlich theatralische Wirkung spekulierten. In dieser Hinsicht hat Eugene Scribe einen wesentlichen Anteil sowohl an dem Verdienste wie an der Schuld. In Paris 1791 geboren, wurde Scribe durch seinen beweglichen Geist wie durch die Leichtigkeit seines Schaffens der Begründer des modernen französischen Lustspiels. Von seinen zu Hunderten zählenden Stücken mögen hier von den hervorragendsten nur genannt sein: „Das Glas Wasser", „Die Camaraderie", „Eine Fessel" u. s. w. Sein eminentes Talent zeigte sich nicht nur in der Gewandtheit seines Dialogs, sondern ganz hervorragend in der Erfindung spannender Handlung, in den überraschend herbeigeführten und gelösten Verwickelun-



Georg II.

Herzog von Sachsen-Meiningen.



Ludwig Chronegk
1837—1891.

ehalten, denn er war in allen
gen äußerst vorsichtig und war-
bis er meinte, daß das Werk
len Partien auch möglichst voll-
t besetzt werden könne. Als
groß angelegte Werk dann im
jahr 1842 in Berlin zur Auf-
ung kam, hatte es in der That
n sensationellen Erfolg. War
ei den Hugenotten zunächst die
heit eines für die Oper ge-
ten historischen und so be-
enden Stoffes, was das Inter-
in so hohem Maße erregen
te, und hatte auch des Text-
ers Scribe geniale Erfin-
sgabe und theatralische Geschick-
eit dem Komponisten eine ebenso
artige wie dankbare Unterlage
ben, so zeigte sich doch auch das
ie des Tonkünstlers dieser Auf-
in hohem Grade gewachsen.
er dramatischen Struktur dieser
: war es neu, daß im vierten
an Stelle eines Finales den
en Hauptpersonen ein Duett
ben war, das — abweichend
den bisherigen Musikformen,
Charakter einer großen, wahr-
dramatischen Scene hatte, —
Vorbild für die späteren Musik-
en Wagners. Denn selbst in
ers Euryanthe, die gewöhnlich
ie wichtigste Etappe für Richard
ner angesehen wird, konnte der
ponist in seiner Abhängigkeit von
verschwommen-romantischen
f die dramatische Situation noch
zu so freier Herrschaft bringen,
es hier Meyerbeer erreicht hat.
seinem großen Verstand und
r allzu vorherrschenden Speku-
n auf das theatralisch Effekt-
ist es zweifellos, daß er über
Texte mit Scribe vielfach ver-
elte und nach verschiedenen
ehungen hin ihm seine Wünsche
rbreitet hat. Und wenn auch
geschickte Ausarbeitung des
es das Verdienst Scribes bleibt,

so war doch das Zusammenwirken von Textdichter und Musiker dem Ganzen von größtem Vorteil, und schon dieser Umstand machte Meyerbeer den Aufenthalt in Paris zur Notwendigkeit.

Bis zu der nächsten großen Oper Meyerbeers, „Der Prophet“, war eine längere Reihe von Jahren vergangen. In diese Zwischenzeit fällt die Berliner Aufführung des „Feldlager in Schlesien“, das — nach einem Text von Rellstab — bestimmt war, als Prunkspiel zur Wiedereröffnung des im Jahre 1843 durch Feuer zerstörten Opernhauses zu dienen. Einen Gewinn aber brachte diese Gelegenheitsoper, indem Meyerbeer dafür die „schwedische Nachtigall“ Jenny Lind entdeckt und gewonnen hatte. — Endlich aber konnte auch sein „Prophet“, nachdem die Oper wiederum zuerst in Paris 1849 einen Sensationserfolg errungen hatte, in Berlin einziehen, um mit dem „Ad nos!“ der Wiedertäufer ein neues Ereignis zu verkünden. Es ist in der That bedauerlich, daß Meyerbeer bei seiner so großen künstlerischen Begabung sich verleiten ließ, seinem Hang zur Spekulation auf immer neue Reizmittel äußerlich theatralischer Effekte allzusehr nachzugeben, wofür er in Scribe einen so willigen Helfer fand. Nachdem zuerst in „Robert der Teufel“ die absurde Idee eines Balletes verfluchter Nonnen die beabsichtigte Wirkung gethan, mußte man sich bei einem so großen und tragischen Gegenstand, wie es der historische Stoff der „Hugenotten“ war, sehr mäßigen: das Thema der Bartholomäusnacht war ja auch an sich schon genügend pikant, und es war hinreichend, wenn man dabei den Garten der Königin mit mechanischen Schwänen illustrierte und durch noch andere Ergötzlichkeiten dem düsteren und blutigen Hinter-

noch neue Anwendung des elektrischen Lichtes. Außerdem waren auch für die ersten Berliner Aufführungen dieser Oper zwei hervorragende Sänger von außerhalb hinzugezogen, für die Titelrolle Tichatscheck aus Dresden und für die Rolle der Fides die geniale Viardot-Garcia aus Paris. Die Rolle der letzteren, einer dramatischen Sängerin allerersten Ranges, ging dann später auf Johanna Wagner über. Wenn auch „Der Prophet" nicht ganz mehr auf der künstlerischen Höhe der Hugenotten stand, so war es doch für das Theater immer noch ein Werk von hervorragender Bedeutung.

Hienach aber zögerte Meyerbeer mit dem Hervortreten seines letzten großes Werkes, der „Afrikanerin", ganz besonders lange, obwohl von dieser Oper schon vor dem Propheten die Rede war. Von Zeit zu Zeit tauchte in den Pariser Blättern eine Andeutung über das Werk auf, über seine Fortschritte

Carré und Barbier
„Afrikanerin" aber,
krönen sollte, kam
Tode Meyerbeers
Aufführung, und di
das so lange Zöge
Mannes, mit dem
zutreten. In der M
schöpferische Kraft
anderen Werken zur
waren die Mittel f
Effekte mit einem
gewendet, daß nur
ziehung alles Früh
wurde. Trotz alledem
beer in der Geschi
eine der bedeutendst
gen, und für das
das er geschaffen,
Hugenotten und zum
Propheten, kann ihm
nung seiner außeror
gabung nicht versag

736. Die deut
Oper: Lortzing, Ni
tow. Noch während
jener Richtung, in

gungen mitwirkten, so war doch bei uns in der Person Albert Lortzings ein liebenswürdiger Komponist erstanden, der in seiner Gesamterscheinung als deutsch im besten Sinne zu bezeichnen ist, indem er in seinem Musikstil an den Traditionen Mozarts und Dittersdorfs festhielt, ohne aber einer eigenen Physiognomie zu ermangeln. Lortzing (geb. 1801 in Berlin) war zu der Zeit, da seine besten Opern entstanden, am Leipziger Theater als Schauspieler und Sänger angestellt und hatte zuvor in seinem wechselvollen Schauspielerleben durch praktische Erfahrungen den Sinn für das Bühnenmäßige erlangt. Lortzing war außerdem auf deutschem Boden der erste, der für seine Opern die Texte sich selber machte, meist nach irgend welchen vorhandenen Quellen, aber stets mit freischaltender leichter Hand und mit dem unleugbarem Geschick des Theaterkenners. Seiner ersten, Aufmerksamkeit erregenden Oper „Die beiden Schützen“ (1837) folgte nach kaum einem Jahre sein „Zar und Zimmermann“, mit welcher Oper er sich einen festen Platz auf allen deutschen Bühnen sicherte. Der ursprüngliche Stoff für diese Oper war ein französisches Lustspiel, das in einer deutschen Uebersetzung von G. Römer unter dem Titel „Der Bürgermeister von Saardam, oder die zwei Peter“ erschien und auch schon von anderen, so von Donizetti, als Oper behandelt worden war. Daß nur Lortzing damit so vollständig durchdrang, spricht schon für die Selbständigkeit, mit der er den gegebenen Stoff behandelte. Bei der nach Fouqués Erzählung geformten Oper „Undine“ reichte sein Talent für den Flug ins Romantische nicht ganz aus. *Seine glücklichste Vorlage dagegen hatte er für den „Wildschütz“ in Kotzebues* Lustspiel „Der Rehbock“ gefunden.

Ganz anders war das Talent und die ganze Richtung, die auf dem Gebiete der komischen Oper Friedrich v. Flotow einschlug. Mehr französisch als deutsch geschult, hatte auch er viel Sinn für das Theatralische und wählte danach mit kritischem Blick die Texte zu seinen Opern. Sein erstes erfolgreiches Werk, die liebenswürdige Oper „Stradella“, kam zuerst in Hamburg Ende 1844 ans Lampenlicht und machte schnell den Weg über alle Bühnen. Das Süjet der hübschen Oper ist bei aller Einfachheit ganz vortrefflich. Das italienische Kolorit, nebem dem berühmten Sänger die prächtig ausgearbeiteten Gestalten der beiden Banditen, voll Humor und ohne Uebertreibung, — und das alles in einer trotz der Anspruchslosigkeit geschickten theatralischen Form. Wie Flotow mit der Wahl dieses Textes glücklich war, so gilt dies noch mehr von seiner nächsten Oper „Martha“, deren glänzender Erfolg in Deutschland dem von Donizettis Regimentstochter gleichkam. Der Verfasser beider Operntexte war ein in Hamburg lebender Mann, Namens Riese, der aber alle seine äußerst zahlreichen Theaterbearbeitungen unter dem Pseudonym W. Friedrich in die Oeffentlichkeit brachte. Von ihm rühren auch die drei allerliebsten Vaudevillepossen her, in denen er das Berliner Dienstmädchen Guste (zuerst in „Köck und Guste“) zu einem beliebten Berliner Typus machte. Riese nahm alle seine Stoffe aus dem Französischen; aber er verstand es so ausgezeichnet, die kleineren Vaudevilles (für welche nur bereits vorhandene und bekannte Melodien benutzt wurden) durch Umformung so trefflich zu lokalisieren, daß man von dem fremden

Ursprung darin nichts empfindet. Ganz besonders gilt dies von den beiden Vaudevilles „Wer ißt mit?" und „Guten Morgen, Herr Fischer", letzteres nach dem französischen Singspiel „Bon soir, Monsieur Pantalon" (Musik von Grisar) musterhaft berlinisch lokalisiert. Mit gleicher großer Geschicklichkeit hat er auch die französischen Originale für die beiden Opern von Flotow umzuformen gewußt, und nach ihnen hat der Komponist keinen so glücklichen Text mehr erlangen können.

Zu den erfreulichsten Erscheinungen in der deutschen komischen Oper jener Zeit gehört vor allem das Meisterwerk Nicolais „Die lustigen Weiber von Windsor". Otto Nicolai (geb. 1810 in Königsberg) war 1848 in Berlin als Kapellmeister angestellt worden, aber schon nach einem Jahre starb er, so daß er die Freude an dem

des bürgerlichen Lustspiels mi Zügen vermischt hat, die dem Fal staff aus den Historien Shake speares angehören. Verdis Fal staff mag musikalisch immerhin ein Fülle geistreicher Arbeit enthalten aber einen Monolog wie den üb die Ehre in Musik zu setzen gehö zu den schlimmsten Mißgriffen, di in der Geschichte der Oper vorg kommen sind. Die lustigen Weib Nicolais sind eine wirkliche „kom sche" Oper, während Verdis Fa staff uns nur ein Interesse für di künstlerische Persönlichkeit des Kom ponisten einflößen kann.

737. Verdi und die neuere Franzosen. Um von Verdis letz Oper „Falstaff" auf die frühere Werke des erfolgreichen Komponiste zu blicken, müßten wir eine Reih von vielen Jahren zurückgehe Aber die Opern Verdis bieten b züglich ihrer dramatischen Bede

Libretto von einem neueren Textdichter Ghislanzoni erhalten. Bei seiner in die letzte Periode Verdis fallenden Oper „Othello", die bereits der durch Richard Wagner stark beeinflußten Richtung angehört, hatte er, im Gegensatz zu dem älteren Othello Rossinis, sich ziemlich treu an Shakespeares Tragödie gehalten, konnte aber damit einen durchgreifenden Erfolg nicht erreichen.

Für die dramatischen Komponisten mag es ebenso wie für die Maler verführerisch sein, ihre Kunst an ein bedeutendes und bekanntes Werk der dramatischen Dichtung anzulehnen; aber es ist dies noch selten von wirklichem Erfolg gewesen. In der früheren Zeit hatte es Donizetti mit seiner Lucrezia Borgia erreicht; aber Victor Hugos Dramen sind für derartige Ausnutzung geeigneter, als Shakespeare oder Schiller. In Paris hatten in neuerer Zeit die Compagnons Carré und Barbier sich daran gemacht, klassische Dichterwerke für Operntexte zu verwenden, und zwar für die beiden leider auch in Deutschland an den ersten Hofbühnen zur Aufführung gekommenen Opern von Ambroise Thomas: Mignon und Hamlet. Eine tiefsinnige Tragödie wie Hamlet als Libretto zu mißbrauchen, kann einfach als grober Unfug bezeichnet werden. Am glücklichsten sind die beiden genannten Librettisten mit ihrem Text zu Gounods „Margarete" gewesen, weil sie hier in kluger Weise die einzige dramatische Gestalt der Goetheschen philosophisch-metaphysischen Dichtung, Gretchen, zur Hauptfigur der Oper machten. Einer der dankbarsten Stoffe aber für die moderne Oper war dem Komponisten Bizet zugefallen, für dessen „Carmen" die Librettisten Meilhac und Halévy eine Erzählung von Prosper Mérimée zurechtgeschnitten hatten.

738. Richard Wagner und die Opernreform. Daß die Opernkomponisten der ganzen Epoche seit Mozart, diesen selbst mit eingeschlossen, aus allen nur erdenklichen Gebieten und Richtungen ihre Texte suchten, und deshalb alles ergriffen, was dem musikalischen Ausdruck als mehr oder weniger geeignete Grundlage dienen konnte, läßt den Uebelstand erkennen, daß auch der begabteste Musiker oft einen sich ihm bietenden Stoff ergriff, dem er bis dahin fremd gegenüberstand und für den er selbst sich erst eine Stimmung schaffen mußte. Für ein schönes lyrisches Gedicht ist der musikalische Ausdruck leicht zu finden, denn das Gedicht hat nur eine Stimmung und diese — ist das Gedicht bedeutend genug — wird das Empfinden des Tonkünstlers leicht in sich aufnehmen. Anders ist es mit den dramatischen Operntexten, die von vornherein darauf berechnet sind, daß erst der Tonkünstler etwas daraus schaffen soll. Während also Textdichter und Musiker einander fremd gegenüber stehen und dennoch einheitlich wirken sollen, ist es ein ganz anderes, wenn mit dem Worte zugleich der Klang, oder umgekehrt: wenn mit der musikalischen Empfindung zugleich das Wort geboren wird. Von dieser Einsicht ist wohl zunächst Wagner ausgegangen, als er seine Operntexte sich selber schuf und dadurch unabhängig von den Vorschriften eines anderen wurde. Noch ehe ihm der Gedanke gekommen war, damit auch zugleich die gesamte Opernform umzugestalten, war er in seinem ersten Opernwerke „Rienzi" (1842) noch in der durch Spontini, durch Weber und Auber überlieferten Opernform geblieben, und erst mit dem „Fliegenden Holländer" (1843) hatte er begonnen, jene Formen zu durchbrechen.

denen er aber hier sowohl wie auch noch im Tannhäuser manches von den Ueberlieferungen noch beibehielt. Indem wir auch Wagner gegenüber uns hier nur auf die Kennzeichnung seiner dramatischen Formen beschränken müssen, tritt uns vor allem die Wahl seiner Stoffe als bedeutsam entgegen. Schon im Holländer hatte er den Stoff einer Volkssage ergriffen und war dann im „Tannhäuser"(1845)und„Lohengrin" (1850) in dem Fortschreiten zum Ueberſinnlichen zur mittelalterlichen Sagendichtung geführt. Während er danach in „Tristan und Isolde" und in den „Nibelungen" auf dem Boden der Sagendichtung verblieb, hatte er dazwischen in den „Meistersingern" (1868) einen der kulturhistorischen Wirklichkeit angehörenden Stoff behandelt, dessen Mittelpunkt die von ihm mit besonderer Liebe und mit dichterischem Empfinden durchgeführte Gestalt und gegliedert war, wie die Arien, Duette und andere in sich abgeschlossene Ensemblesätze, sollten nicht mehr gelten. Auch das was wir bisher als Melodie erkannt haben (und hoffentlich auch noch fernerhin gelten lassen) sollte aus dem Musikdrama verbannt und dafür die sogenannte „endlose Melodie" eingesetzt werden, während doch die „Endlosigkeit" schon den Begriff der Melodie aufhebt. Will man aber gegen Wagner gerecht sein, so muß er vor allem in seiner dramatischen Bedeutung beurteilt werden. Denn seine ganze Reform der Oper ging viel weniger von dem Musiker aus, als von dem Dramatiker, der zuerst sein Drama selbst musikalisch empfand und der, da er sein eigener Textdichter war, dem dramatischen Worte durch die Vorschrift bestimmter Töne eine gesteigerte Ausdrucksfähigkeit verlieh. Diese musikalische

[...]tführen, nämlich der Poesie [z]u dienen, indem sie den Aus[d]ruck der Empfindungen und den [R]eiz der Situationen verstärkt, ohne [d]ie Handlung zu unterbrechen und [d]urch überflüssige Zieraten abzu[sc]hwächen.“ Daß Wagner ein volles [J]ahrhundert später über die Gren[ze]n der Gluckschen Opernreform [w]eit hinausging, ist schon durch [d]en so bedeutenden Zeitabschnitt [er]klärt. Aber auch nach Glucks [b]escheideneren Grenzen der Reform [ha]tten wir doch auch wieder eine [O]pernperiode, in der — namentlich [du]rch Rossini, Bellini, Donizetti, [A]uber u. s. w. — gerade dasjenige, [w]as Gluck bekämpft hatte, für einige [J]ahrzehnte zur vollsten Herrschaft [ge]kommen war.

Bewundernswürdig ist bei Wag[n]er, ganz abgesehen von seinem [kü]nstlerischen Vermögen, die groß[ar]tige Beharrlichkeit und Energie, [m]it der er seine Pläne verfolgte, [so]wie das dazu nötige Selbstver[tr]auen. Es brachte ihn zu dem [gr]ößten Triumphe, daß für seine [N]ibelungen-Tetralogie zu Bayreuth [ei]n eigenes Theatergebäude nach [se]inen sehr praktischen Angaben er[ri]chtet wurde, und daß seit 1876 [z]u diesen Bayreuther Festspielen, [s]o oft sie wiederholt wurden, wahre [W]allfahrten aus allen Ländern [sta]ttfinden. Etwas so Großes hat [in] Deutschland niemals ein Künst[le]r noch zu seinen Lebzeiten erreicht. [E]ine erfreuliche Thatsache ist es [un]ter allen Umständen, daß solches [ei]nem deutschen Künstler beschieden [w]ar, dessen großartige Erfolge nicht [i]m geringsten durch seine stark [au]sgeprägte deutsch-nationale [R]ichtung errungen wurden.

739. Die Pariser Operette und [ih]re Nachfolge in Wien. Es hat [sic]h schon wiederholt gezeigt, daß [...] wenn *auf einem der verschie[de]nen Kunstgebiete eine extreme* Richtung sich erfolgreich geltend gemacht hat — Erscheinungen von durchaus entgegengesetzter Richtung hervorgerufen wurden. Es ist wohl auch kaum als ein Zufall anzusehen, daß in der Zeit, da bei uns Wagner mit seinen Schöpfungen schon großen Anhang gefunden hatte, Ende der fünfziger Jahre eine von Paris ausgegangene theatralisch-musikalische Gattung, die im allerstärksten Gegensatz zu dem schweren Ernst der Wagnerschen Musikdramen stand, auch bei uns Eingang und freudige Aufnahme fand und bald auch Nachahmungen gleicher Gattung hervorrief. Es war die von Jakob Offenbach und seinen Pariser Textverfassern Meilhac und Halévy wieder aufgenommene Operette, die aber jetzt mit ganz anderen Mitteln ins Leben trat, als in den früheren Zeiten harmloser Heiterkeit. Denn Offenbachs Operetten sind in erster Reihe kecke Parodien, die in ihrer Ungebundenheit das Aeußerste an verwegenem Spotte leisteten. Im Genre der neueren Operette hatte Offenbach in Paris bereits in Hervé einen Vorgänger, der sich aber noch in bescheideneren Grenzen hielt und deshalb auch zunächst über Paris nicht hinausdrang. Für Offenbachs Operetten waren die witzigen Texte in ihrem bis zur Frechheit gehenden Uebermut wiederum von entscheidendem Einfluß. Mit „Orpheus in der Unterwelt“ (1858) hatten sie ihren Siegeszug begonnen und diesen einige Jahre später mit der „Schönen Helena“ ebenso erfolgreich fortgesetzt. Da gerade diese beiden Werke entscheidend waren, brauchen wir die weiteren Operetten hier nicht aufzuzählen. Mehr in dem bescheideneren Genre des älteren Liederspiels hielten sich seine kleineren Operetten, von denen besonders „Die

Verlobung bei der Laterne" und „Fortunios Lied" rühmend zu nennen sind.

Weniger drastisch als die größeren Operetten Offenbachs, ohne deren starke Gewürze, aber feiner sind die hübschen Werke von Lecocq: „Mamsell Angot" und „Giroflé-Girofla" u. s. w.; sowie die Operetten von Audran, Messager und Anderen. Aber die stärker gepfefferten und deshalb für die Theaterkassen willkommeneren Werke des Offenbach'schen Genres waren es doch vorzugsweise, die die **Wiener** Komponisten und Librettisten zur Nachfolge anreizten.

Für die nunmehr in ununterbrochener Folge von **Wien** aus verbreiteten Operetten von Suppé, Strauß, Richard Genée und Millöcker hatten jetzt — gleichfalls nach französischem Muster — zwei Textverfasser sich verbunden:

Städten besondere Operettenthea
sich bildeten. Dadurch aber wur
die Autoren zu einer Ueberprodukti
verleitet, bei der es zuletzt sch
wurde, den Ansprüchen zu genüg
In der Jagd nach immer ne
Erfolgen lag der Hauptgrund,
die Wiener Operette ihre anfä
liche Beliebtheit und Anziehu
verlor, noch ehe die thätigsten u
begabtesten der Autoren schnell n
einander aus dem Leben geschied
waren.

740. Oper und Operette England. Während bis dahin a
England nur zwei Komponis
hervorgegangen waren, die
durch einige ganz gefällige Ope
bekannt gemacht hatten: Juli
Benedict („Der Alte vom Berg
und William **Balfe** („Die
geunerin" und „Die vier Haimon
kinder"), die aber ohne Dauer u

dem nur für das Bayreuther Festspielhaus bestimmten „Parcifal" (1882) ihren Abschluß gefunden, waren die deutschen Tondichter und Opernkomponisten noch zaghaft, seine Theorien und neuen Opernformen sich zu eigen zu machen. Und wo es geschah, da erwies sich sein Einfluß als nicht günstig. In den Schöpfungen Wagners herrschte noch zu stark die Persönlichkeit vor, als daß man seinen Stil auch bei anderen hätte gutheißen mögen. In dieser Zeit des unsicheren Suchens, auch in der Folgezeit, konnten deshalb für den Geschmack der Mehrheit auch solche Unbedeutendheiten, wie Neßlers „Trompeter von Säkkingen" einen erstaunlichen Erfolg haben, um so erstaunlicher, als es sich hier zugleich um einen ungewöhnlich schlechten Text handelte. Im übrigen ist eine so leichte Kost wenigstens nicht schädlich, nicht abstumpfend gegen das Edlere und Bessere. In stärkster Weise aber ist dies der Fall bei so ungewöhnlich bevorzugten Machwerken, wie die der Neuitaliener: Mascagnis „Cavalleria rusticana" und Leoncavallos „Pagliacci". Wohl selten ist ein solcher Erfolg, wie er diesen beiden alkoholischen Gebräuen auch bei uns zu teil wurde, mit verwerflicheren Mitteln erworben, denn diese Mittel sind Brutalität und Raffinement. Wie jede Verbrecher- und Mordgeschichte die Nerven der Zuhörer erregt, so machen solche Stoffe auch auf der Bühne ihre Wirkung, und es ist dabei besonders hervorzuheben, daß Mascagni den Erfolg vorzugsweise dem modern-naturalistischen Stoffe des italienischen Verfassers Verga zu danken hat. Bezeichnend auch ist es für diese Richtung, daß Leoncavallo seinen „Bajazzi" einen Prolog vorausgehen ließ, worin großer Wert darauf gelegt wird, daß die blutige Geschichte eine wahre Begebenheit sei und daß dieser Prolog mit großem Aufwand eines dramatischen Recitativ gesungen wird! Nach diesen Aufsehen machenden Erzeugnissen eines völlig verwerflichen Kunstgeschmackes haben auch beide Komponisten nichts mehr erreichen können, weder Mascagni mit den „Rantzaus" und „Freund Fritz", noch Leoncavallo mit seinen „Medici". Durch die nervenerregende Wirkung der Cavalleria und der Bajazzi ist es wohl hauptsächlich zu erklären, daß im Geschmack des Publikums ein Rückschlag erfolgte, dem Humperdinck mit seiner Märchen- und Kinderoper „Hänsel und Gretel" eine so glänzende und über den Wert dieses Werkes weit hinausgehende Aufnahme verdankte, weil hier der Reiz des Gegensätzlichen den Erfolg beförderte. Bedauerlich wäre es gewesen, wenn das verlockende Beispiel von Hänsel und Gretel eine neue Kunstgattung, die des musikalischen Kindermärchens, zur Folge gehabt hätte. Denn es muß als eine theatralische Verirrung bezeichnet werden, auf der Bühne erwachsene Personen als Kinder sich geberden zu lassen. Glücklicherweise ist auch Hänsel und Gretel nur eine Episode in der Geschichte der Oper geblieben. Daß nach Richard Wagners kühner That, der Auflösung der bis dahin herrschenden Opernformen, auch minderwertige Musiker auf diesem Wege weiterschreiten würden, war zu erwarten, und es zeigte sich dabei, daß mit der bloßen Zerstörung des Hergebrachten allein es nicht gethan ist. Aber es kann nicht in Abrede gestellt werden, daß gegenwärtig die ganze Gattung der ernsten Oper unter dem Banne Richard Wagners steht. Dies betrifft nicht allein die musikalischen Formen, sondern au

die Wahl der Stoffe; so bei Weingartners „Genesius“, bei Philipp Rüfers „Merlin“ und „Ingo“, bei Bungerts Musikdramen aus der Odyssee, sowie bei den verschiedenen Gudruns, Loreleys, Frauenlob, Ingevelde u. s. w. Wir brauchen sie nicht alle hier aufzuführen, denn so viele Opern auch seit Wagner erschienen sind, so hat doch noch keine es vermocht — auch bei oft freudiger Anerkennung des musikalischen Wertes — sich einen festen Platz zu erringen. Die größte Sorge wird für die dramatischen Komponisten immer bleiben, einen guten Text zu erlangen, denn dieser ist schon ein halber Erfolg, sofern der Musiker unter solcher Vorbedingung im stande ist, für den ganzen zu sorgen.

Sehr zu bedauern ist es, daß bei der Ueberspannung der Mittel in der ernsten Operngattung und bei dem bereits eingetretenen Niedergange der Operette neuerer Zeit, der angenehmeren und künstlerischeren Gattung der komischen und Spieloper noch nicht eine neue Auferstehung zu teil geworden ist. Freilich ist auch hier, und zwar in noch höherem Maße, ein guter Text für den Komponisten eine Notwendigkeit. Der Vorrat an älteren guten Opern dieser leichten Gattung ist glücklicherweise noch groß genug, um die Theater davon zehren zu lassen.

Geschichte des Balletts,

in Episoden dargestellt

von

Gottbilf Weisstein.

2. Name, Begriff, bisherige ...tellung. Der Name Ballet ... Ballett geschrieben) ist die ...leinerungsform des französi... bal, italienischen ballo, ballet, ...tto und bedeutet eigentlich ...ner Tanz" oder „Tanzfest". ... andere Version der Herkunft ...t, daß es vom Ballspiel her... ...ne, da man bei dem Ballsport, ... Ballschlagen oder Ballwerfen ...schritte machte. Der Begriff ... Balletts, das eine lange Ent... ...ung hinter sich hat, kann jetzt ... als feststehend betrachtet wer... ... Ballett nennen wir eine durch ...lerischen Tanz und Pantomi... ... dargestellte Handlung, die mit ...k begleitet ist und auf dem ...ter zur Darstellung gelangt. ... ausführliche und wissenschaft... ... Geschichte des Balletts aller ...er giebt es bisher nicht, doch ...eine Reihe von guten Vorarbei... ...vorhanden, die aber noch zahl... ...e Lücken in der geschichtlichen ...rlieferung aufweisen. Eine Fülle ...rischen Materials ist in Zeit... ...ten, Memoiren, Biographien, ...wechseln, Lehrbüchern der ...etik, der Litteratur- und Thea... ...schichte zerstreut *und wartet auf* ...*natische Durcharbeitung und* historisch-genetische Anordnung. In unserer theatralischen Bibliographie sind die Hauptwerke zur Kenntnis des Balletts und seiner Geschichte zusammengestellt, ohne daß eine Vollständigkeit erzielt werden sollte oder konnte. Zwar werden schon von den antiken Schriftstellern Ballette erwähnt, d. h. pantomimische Tanzdarstellungen. So sagt Plutarch: „Die Pantomime ist eine stumme Unterredung, ein belebtes und redendes Gemälde, welches sich durch Bewegungen, Figuren und Gebärden ausdrückt. Dieser Figuren sind unzählige, weil es unendlich viele Dinge giebt, welche der Tanz ausdrücken kann." Aber Balletts im modernen Sinne können diese getanzten und mimischen Vorführungen kaum genannt werden. — Einer der ältesten oder der älteste Historiker des Balletts ist der französische Jesuitenpater M e n é t r i e r, der im siebzehnten Jahrhundert lebte und einen „Traité des Ballets" (1682) geschrieben hat, ein Buch, das überaus selten ist. In seine Fußstapfen tritt ein anderer Franzose, C a h u s a c, ein Gelehrter, der sich auf dem Titel seines Buches rühmt, Mitglied der preußischen Akademie zu sein. Sein Werk, gleichfalls sehr selten,



mit dichterischem Schwunge schreibt und eine Art Poetik des Tanzes und der Balletts giebt. Man wird dies Urteil unterschreiben, wenn man sein Ideal eines Ballettkomponisten kennen lernt. Er sagt: „Der Ballettkomponist muß mancherlei für die Kunst rühmliche Kenntnisse in sich vereinigen. Die Dichtkunst muß seine Erfindungen schmücken, die Musik muß sie beleben, die Geometrie muß sie regeln und die Philosophie ihr Führer sein. Die Rhetorik lehrt ihn die Leidenschaften kennen, zurückhalten, oder erregen, die Malerei zeigt ihm die Stellungen an und die Bildhauerkunst unterweist ihn, seine Figuren zu bilden . . . Beizeiten muß er für sich um ein gutes Gedächtnis besorgt sein, denn: alle Zeiten müssen stets seinem Geiste gegenwärtig sein, vornehmlich muß er alle Regungen der Seele studieren, um sie durch Bewegungen darstellen zu können. Ein lebhafter Geist, ein feines Ohr, ein richtiges Urteil, eine fruchtbare Einbildungs-

an Ausdruck, u
den, an starken
es nichts als ei
Spektakel. Es l
Mittelmäßigkeit;
die Malerei, ei
die um so viel s
ist, je mehr sie
Nachahmung de
ordnet sein muß
schauer täuschen
schen, daß er w
an den wirklich
versetzt zu sein
Seele ebenso g
die Handlung s
von welcher ih
bloße Nachahmu
Da die Ballette
so müssen sie alle
haben . . . J
Balletts muß sein
Knoten und seine
und aller Bes
Gattung von S
kann, hängt vo
des Stoffes u
Verteilung dess

g, keinen Knoten, keine Ver-
klung wahrnehme, ist, meinen
danken nach, nichts als eine
ße Tanzübung, die mehr oder
niger gut ausgeführt wird, und
mich nur sehr mittelmäßig
ren kann, weil sie gar keinen
rakter hat, und von allem Aus-
cke entblößt ist . . . Auch darin
mmt das Ballett mit dem Drama
lig überein, daß es in Akte und
enen eingeteilt sein, und jede
ene insbesondere, sowie jeder
, ihren Anfang, ihr Mittel und
Ende, das ist, ihre Einleitung,
en Knoten und ihre Entwicklung
en muß . . . Ein Ballettmeister
ß sich bemühen, alle seine tanzen-
Personen an Handlung, Aus-
ck und Charakter verschieden zu
chen; sie müssen zwar alle an
em Ziele, aber auf entgegen-
etzten Wegen zusammen kommen
sich einmütig beeifern, durch
Verschiedenheit ihrer Gebärden
Nachahmung das auszudrücken,
s ihnen der Kompositeur vor-
chreiben für gut befunden. Wenn
s Ballett zu einförmig ist, wenn
n nicht die Verschiedenheit des
sdrucks der Form, der Stellung,
s Charakters darin bemerkt, die
n in der Natur antrifft, wenn
leichten und kaum merklichen
hattierungen, durch welche sich
Leidenschaften mit mehr oder
niger starken Zügen, mit mehr
r weniger lebhaften Farben
ldern, nicht mit Kunst ausge-
rt, und mit Geschmack und Fein-
t verteilt sind: so ist das Ge-
lde kaum eine mittelmäßige Kopie
es vortrefflichen Originals, die
ne alle Wahrheit ist, und folglich
f unsere Rührung keinen Anspruch
chen kann . . . Das Ballett ist
s Abbild eines wohlgeordneten
mäldes, wenn es nicht vielmehr
s Urbild *desselben zu nennen*
. . . *Ein schönes Gemälde ist*
nur eine Kopie der Natur, ein
schönes Ballett ist die Natur selbst,
durch alle Reize der Kunst ver-
schönert . . . Das Ballett ist eine
mehr oder weniger verwickelte Ma-
schine, deren Wirkungen uns nur
durch ihre Verschiedenheit und
Schnelligkeit aufmerksam machen,
und in Verwunderung setzen. Jene
Verbindungen und Folgen von Fi-
guren; jene Bewegungen, die so
plötzlich eine auf die andere folgen;
jene Formen, die auf einmal ganz
widrige Richtungen annehmen; jene
durcheinander laufenden Ketten;
jene Uebereinstimmung und Har-
monie, die in dem Zeitmaße und
in den Entwicklungen herrscht: was
sind sie anders, als das Bild einer
sinnreich gebauten Maschine?“

Erst seit einigen Jahren besitzen
wir ein umfassendes Werk über
dieses Wissensgebiet. Das glänzend
ausgestattete Buch: Gaston Vuil-
lier, La Danse, Hachette et
Cie. 1898. bringt den gesamten
geschichtlichen Stoff über das Ballett
in vortrefflicher, übersichtlicher und
dazu anregender Weise. Wissenschaft-
licher Ernst, encyklopädische Fülle des
Wissens und Anmut der Darstellung
vereinigt sich in diesem Buch, wel-
ches ebenso den gelehrten Anfor-
derungen des Forschers und Samm-
lers, wie des praktischen Künstlers
und Theatermannes entspricht. Das
Material der Abbildungen ist ein
Schatz der Belehrung und des künst-
lerischen Vergnügens. Vuillier hat
nicht nur die Meisterwerke der zeit-
genössischen Maler und Zeichner,
soweit sie Tanz und Ballett betreffen,
in vortrefflichen Reproduktionen
seinem Werke beigegeben, sondern
auch aus den Schätzen der fran-
zösischen Nationalbibliothek, der fran-
zösischen Museen und Archive, sowie
aus gelehrten Tafelwerken eine
Fülle von historisch wichtigen Bil-
dern und Darstellungen seinem ele-

ganten Texte eingereiht. Von den altägyptischen Tänzern aus alten Inschriften und Papyrushandschriften bis zu den extravaganten Bilderplakaten der Pariser Spezialitätentheater reicht der mit der Darstellung vereinigte Bilderatlas. Nur das moderne außerfranzösische Ballett ist in den Abbildungen bedeutend zu kurz gekommen. In der folgenden Darstellung sind wir mehrfach dieser wertvollen Arbeit gefolgt.

743. **Musik beim Ballett.** Die gute Wahl der Arien ist beim Tanze ein ebenso wesentliches Stück, als die Wahl der Worte und Redensarten in der Beredsamkeit. Es sind die Bewegungen und Wendungen der Musik, welche die Bewegungen und Wendungen des Tänzers begleiten müssen. Ist die Melodie der Arien einförmig und ohne Geschmack, so wird sich auch das Ballett danach einrichten und schläfrig

nähernde Aehnlichkeit mit unsere Balletts, aber auch nichts weiter haben jene antiken Tänze, welch die Gesamtheit einer Handlung dar stellen, ja die scenische Ausführun der alten Tragödien sowohl, wi der Komödien, bedurften tanzkünst lerischer Bedingungen. Die Reigen der Bacchanten, die Darstellungen tanzender Paare oder pantomi mischer Aufführungen, wie sie un auf griechischen Vasenbildern ode auf pompejanischen Gemälden über liefert sind, können nur als gan unerhebliche Vorstufen zu der Kunst gattung gelten, die wir jetzt Ballett nennen. Auch sind viele dieser elementaren Tänze Einzelner, ein zelner Paare oder ganzer Gruppen zum größten Teil religiösen Inhalts. In dieselbe Kategorie ist die von Mohammed gestiftete Sekt der tanzenden Derwische zu stellen, denen die Tanzbewegung ausschließ lich eine Religionsübung, eine

nzelner Heiligen, zum Dreikönigs-
ge, bei Maifesten (hier wohl heid-
schen Ursprungs), zu Weihnachten,
i Karnevalsumzügen und in den
wölften u. s. w. erhalten.

Der Ursprung des Balletts
; in Italien zu suchen.

Bergonza von Botta, ein
delmann aus der Lombardei, er-
gte durch ein glänzendes Fest,
elches er in Tortora bei Gelegen-
it der Vermählungsfeier von
aleas, Herzog von Mailand mit
sabella von Arragonien veran-
altete (1489), ungemeines Auf-
hen.

In der Mitte eines prachtvoll
korierten Saales, mit breiter
alerie für die Musiker, traten
ason und die Argonauten von der
tgegengesetzten Seite des Saales
mmend, nach dem Takte kriege-
scher Musik hervor. Sie brachten
s berühmte goldene Vließ, be-
ckten damit die Tafel und führten
nen Tanz auf, welcher ihre Be-
underung über eine so schöne
rinzessin, und einen Prinzen, der
würdig war, sie zu besitzen, zum
usdruck brachte. Gesang (auch
ialog) und Tanz wechselten mit
lerlei maschinell neu erfundenen
ufzügen und Ueberraschungen ab.
iana und Merkur, Atalante und
heseus, Iris und Hebe, Grazien
d Amoretten, Hymen und arka-
sche Schäfer traten nach einander
f und brachten in Tanzreigen
re Huldigung dar. Diese drama-
ich-choreographische Vorstellung
ar zwar nicht regelmäßig, doch
ller Feinheit und anmutiger Er-
dung und von einer interessanten
bwechslung, daß sich ihr Ruf,
terstützt durch eine prachtvolle
d genaue, mit Illustrationen ge-
mückte Beschreibung über ganz
ropa verbreitete. Von diesem
st aus ging eine Anregung an
e prachtliebenden Höfe in Spanien,
Frankreich und Italien und die
weltlichen Aristokraten wetteiferten
mit den hohen geistlichen Würden-
trägern, derartige Ballette und
Tanzaufführungen zu veranstalten.

745. Das Ballett bis zur Zeit Ludwigs XIV. Die Ballettkom-
ponisten fingen nun an, sich einer
gewissen Regelmäßigkeit zu beque-
men und so finden wir, daß sie
fast ausschließlich in fünf Akte und
zwei „Entrees" geteilt waren. Die
beiden letzteren bestanden in Qua-
drillentänzen, die allegleich kostü-
miert waren und deren Stellungen,
Bewegungen, Gesten und panto-
mimische Aufzüge den Inhalt des
kommenden Balletts angeben sollten.
Auch wurden diese fast ausschließ-
lich bei Hofe gegeben, jedoch immer
vor einer großen Zuschauermenge,
die aus der Hofgesellschaft bestand,
und so müssen sie als die Anfänge
des wirklichen, des modernen Bal-
letts, betrachtet werden. Der Hof
Franz I (1515—1547) überließ
sich mit Leidenschaft dem Tanze
und derartigen Festen und Dar-
stellungen, die Schwester des Kö-
nigs, Margarete von Valois, war
eine der graziösesten Tänzerinnen
und eine vortreffliche mimische
Darstellerin. Immer noch wur-
den die Balletts fast ausschließlich
durch Männer dargestellt, von denen
uns eine ganze Reihe berühmt
gewordener mit Namen genannt
werden, während berühmte Tänze-
rinnen — mit der oben erwähnten
Ausnahme — erst aus viel späterer
Zeit gerühmt und in ihrer künst-
lerischen Eigenart geschildert wer-
den. Katharina von Medicis,
die Gattin des nachmaligen Königs
Heinrich II, ist als die eigentliche
Schöpferin des modernen Balletts
am Hofe zu Frankreich zu nennen.
Die Balletts nahmen nun die
Stelle der Allegorien und Tur-
niere ein, da die schon unter ihrem

Gemahl Heinrich II aufgeführten höfischen Spiele, die ebenso gut Maskeraden wie Turniere waren, abgeschafft wurden, weil der König bei einem derartigen Maskenturnier um das Leben kam. Er war selber in die Schranken geritten und sein Gegner, der Graf von Montgomery, hatte das Unglück, ihn tödlich im Auge zu verletzen, so daß der König starb (1559). Da kam die Aera der großen Balletts an Stelle der Turniere. Sie wurden so beliebt und so häufig dargestellt, daß man im Laufe eines halben Jahrhunderts bereits achtzig große Balletts bei Hofe zählte. Als Schöpfer und Erfinder der neuen Kunstgattung wird Baltasarini di Belgioso genannt, der Musikdirektor der Katharina von Medicis, der sich in Paris französierte und den Namen Baltasar de Beaujoyeur annahm. Die verfaßt, die Musik war von dessen Lehrern Beaulieu und Salmon gesetzt. Die Königin und Prinzessinnen erschienen als Nereiden und Najaden und die Kostüme aller Mitwirkenden waren so kostbar, daß selbst die Hofgesellschaft die Verschwendung tadelte. Manches dieser Kostüme soll an 80 000 Franks gekostet haben. Die Kleidungen des Königs und der Königin glänzten in Goldstickereien und Edelsteinen. Einen Monat später gab der Kardinal von Bourbon ein Ballett in seinem Schloß bei der Abtei St. Germain des Prés. Es stellte den „Triumph Jupiters und der Minerva" dar und die Königin figurierte darin als erste Tänzerin. In dem Ballett erschien eine mächtige Fontäne, deren zwölf Seiten je von zwei Nereiden und Musikanten flankiert waren. Ueber dem Springbrunnen, der so

Theaterkostüme. VII.



Die Tänzerin Petra Camara

Die Tänzerin Barbarina
1721—1799.

e. VIII.



Tannhäuser.



Die Tänzerin Petra Camara



Die Tänzerin Barbarina
1721—1799.

geschah im Jahre 1669 in dem Ballett „Flora". Und zwar tanzte er nicht nur erste Rollen, Helden und Götter, nein, er verschmähte es nicht, in dem Ballett „Der Triumph des Bacchus" einen Räuber darzustellen, der des süßen Weines voll, auf die Scene schwankte. Sehr merkwürdig und phantasievoll war ein Ballett „Der verliebte Herkules", welches zur Hochzeit des Königs (1660) aufgeführt wurde. Im ersten Bilde sah man die felsenbedeckte Erde, im Hintergrunde Berge und das Meer. An die Berge lehnten sich zwölf Ströme, über die Frankreich die Herrschaft ausübte. Wolken stiegen vom Himmel herab und öffneten am Boden ihre Schleier: fünfzehn Frauengestalten, als Symbole der fünfzehn kaiserlichen Familien, von denen das Herrscherhaus Frankreichs abstammt, treten

fertigte. Unter Ludwig XIV geschah es auch zuerst, daß Frauen sich der Tanzkunst widmeten, bisher hatten nur Männer — mit Ausnahme der fürstlichen Damen — in den Balletten mitgewirkt; zuerst geschah diese Neuerung im Jahre 1681. Genannt werden Mademoiselle Dufort, dann die Subligny, Prévost u. a. Und erste Autoren, wie Racine, verschmähten es nicht, der Tanzleidenschaft des Königs nachzugeben und ihm Texte zu Balletten zu schreiben.

746. Das Ballett unter Ludwig XV. Im Zeitalter der Watteaus, Boucher, Lancret sind es die Namen zweier schöner Frauen, die durch ihre choreographische Kunst berühmt sind: Marie Anne Cupis de Camargo und Antoinette Sallé. Letztere tanzte mit feiner Charakteristik und ausdrucksvollster Mimik, — sie wurde

lebhaften und zugleich so rhyth-
lich genauen Bewegungen der
ßchen und Händchen veranlaßt,
ß ihre Umgebung ihr sofort eine
oße Zukunft prophezeit habe. Das
nge Mädchen erhielt eine ganz
sondere Ausbildung und ihr Ta-
nt wuchs so schnell und verfeinerte
h derartig, daß sie als Sechzehn-
hrige bereits in dem Ballett „Die
haraktere des Tanzes" einen
ßerordentlich großen Erfolg hatte.
bhaft und majestätisch, von syl-
idenhafter Leichtigkeit sprudelte
von Temperament und Geist.
ie vereinigte, schreibt ein Histo-
ker, den Adel und das Feuer der
sführung mit der entzückenden
iteren Anmut ihrer Natur. Ihre
igur war von einer seltenen Eben-
äßigkeit, für ihr besonderes Talent
ßerst vorteilhaft. Ihre Füße,
re Beine, ihr Wuchs, ihre Hände
aren von geradezu vollendeter
orm, obwohl ihr ausdrucksvolles
esicht nicht gerade von besonderer
chönheit war. Gleich vielen Hans-
urstdarstellern war sie auf dem
heater von ausgelassener Heiter-
it, bei sich zu Hause oder in Ge-
llschaft still und in sich gekehrt.
ie Moden wurden nach ihr be-
nnt, ein Schuhmacher machte ein
ermögen mit seinen Schuhen à la
margo und natürlich war sie auch
elfach Gegenstand des Neides,
r Anfeindungen, der Intriguen.
ls sie einmal bei Hofe empfangen
orden war und einen großen
riumph gefeiert hatte, kündigte
re bisherige Lehrerin, die Pré-
t, ihr den Unterricht, darauf nahm
bei dem berühmten Tänzer
londi weitere Kurse an, um sich
mer mehr zu vervollkommnen.
lein sie mußte, trotz ihrer starken
rfolge, auch vielfach einfach unter
n Choristinnen mitwirken. Hierbei
hte sie einmal *ein gewaltiges*
hen. *In einem Tanzaufzug,*
Die Dämonen, hatte die Tänze-
rin Dumoulin, die den Bei-
namen „der Teufel" führte, ein
Solo auszuführen. Sie trat aber
nicht rechtzeitig auf, da die Musik
zu spät eingesetzt hatte, da sprang
die Camargo von einer plötzlichen
Eingebung getrieben, aus ihrer
Choristenreihe heraus, improvisierte
mit einem wirklich teuflischen
Schwung die Rolle der Dumoulin
— und das Publikum war be-
geistert.

Im Jahre 1741 zog sich die
Camargo vom Theater zurück und
lebte bis zu ihrem Tode in fried-
licher Zurückgezogenheit, „ein Muster
an Nächstenliebe, Bescheidenheit und
Frömmigkeit", wie ein Zeitgenosse
berichtet. —

Es ist die Zeit des Menuetts,
dieses ernsten, abgemessenen Tanzes,
den man am Hofe Ludwigs XV
besonders liebte. Wie er in der
Hofgesellschaft gewöhnlich je von
einem Paar getanzt wurde, so fand
er auch Eingang in die Opern-
balletts. Andere Tänze dieser Zeit,
Tänze oder Tanzfiguren hießen
Passepieds, Müsetten, Tambourins,
Chaconen, Passecaillen und waren
darum beliebt und modern, weil
beliebte und moderne Tänzer oder
Tänzerinnen in ihnen besonders
exzellierten.

Nun erschien aber der große Refor-
mator des Balletts, der schon erwähnte
Jean Georges Noverre (geb.
1727 zu Paris, † 1810 in St.
Germain en Laye), der zum ersten-
mal die wirklich dramatische Seite
des Tanzes und des Balletts in den
Vordergrund schob und nicht allein
die persönliche Grazie der Tänzerin,
die ausdauernde Kraft des Tänzers
als Hauptforderung seiner Kunst
hinstellte. Bereits als junger Mann
war er in Fontainebleau durch das
dramatische Feuer seiner choreo-
graphischen Darstellung aufgefallen.

Er erwarb sich einen solchen Ruf, daß Friedrich der Große ihn nach Berlin berief, wo er eine kurze Zeitlang blieb. (Von L. Schneider, Geschichte der Oper und des Kgl. Opernhauses in Berlin, 1852, wird Noverre seltsamer Weise nicht erwähnt, obwohl er mehrfach auf die Geschichte des B's. zu sprechen kommt.) Noverre war ein internationaler Künstler, der sowohl am französischen Hofe, an der Pariser komischen Oper als Ballettmeister wirkte, wie er auf die Aufforderung zu dem großen englischen Menschendarsteller Garrick nach London ging, um an dessen Bühne seine universelle und bedeutende Kunst auszuüben. In der gleichen Weise sehen wir ihn auch in Wien, Mailand, Neapel, Turin und Lissabon thätig, wie ja die Sprache des Körpers, Gebärde und Mimik, Geste und Bewegung allen Gebildeten verständlich ist. Interessant ist Noverre für

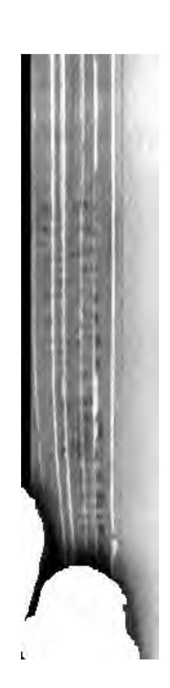
klassen, bis den allerhöchste
zu seinen Kursen, die er
erwählten erteilte. Ein Hu
gedicht auf ihn enthält in
deutschen Uebersetzung
Passus:

Endlich erschien Nover
verlieh dem Tanz
In Frankreich sein G
Feuer, seinen Gla
Er rief für uns zurück de
schöne Zeit,
Er schuf uns in dem Tanz
Beredsamkeit,
Sich in der Scene Bild
er ganz zu geben,
Denn seine Geste spr
Schritt war quelle

Was wir heute dramatisch
nennen, hat Noverre gesch
seine Schüler Maximili
del, und Gardel de
gere, dann Bonnet,
die Vestris, sowie d'A

Paris sehr, da es die muntere
tomime mit der ernsten Gattung
inigte. Der anmutige Inhalt
merkwürdigen Tanzpoems ist
a folgender: Galathee hört nicht
, zwei Schäfer durch ihren Eigen-
n zu necken, bald nimmt sie ihre
schenke freudig an, bald wirft sie
verachtungsvoll von sich. Da
len sich die Schäfer in eine
ere Schäferin verliebt und bieten
von Galathee verschmähten Ge-
nke vorgeblich dieser anderen an.
lathee reißt die Blumengaben
Schleier der vermeintlichen
enbuhlerin aus den Händen,
sich einen Augenblick mit ihnen
schmücken — wirft sie aber gleich
der weg. Nun greift die andere
derum danach, Galathee kommt
zuvor, um sie von neuem weg-
erfen. Darauf verlassen die
äfer die wankelmütige Galathee
locken sie allmählich zu sich.
gedemütigte Eigensinnige über-
sich dem Schmerze und der
rübnis und geht dann plötzlich,
ihr die Schäfer wieder nahen,
ausgelassensten Freude über.
diesen verschiedenen Abwechs-
zen, Uebergängen, Stimmungs-
ereien, in dem Wechsel von
lichkeit und Kaltsinn waren
el interessante Gemälde darge-
t, daß das kleine Werk sehr
el.

n heroisch-pantomimisches Ballett
Noverre betitelt sich: „Der
chttisch der Venus oder
List des Liebesgottes“.
n Inhalt ist etwa folgender:
us sitzt in einem schönen Nacht-
ande an ihrer Toilette, die
iele“ und „Scherze“ beeifern
alles, was zu ihrem Schmucke
en kann, darzureichen: die
zien bringen ihr Haar in Ord-
g, Amor schnürt ihr einen Schuh
junge Nymphen sind beschäftigt,
nenkränze für sie zu winden,
andere heften Blumen auf ihr Kleid
und ihren Mantel. Als sie mit
ihrem Nachttische fertig ist, scheint
Venus ihren Sohn um Rat zu
fragen, der kleine Gott lobt ihre
Schönheit, wirft sich mit Entzücken
in ihre Arme. Im zweiten Auf-
tritt wird das Ankleiden der Venus
gezeigt. Jedes Stück wird ihr von
den Grazien gereicht, Amor um-
flattert sie, nachdem er sich ihres
Spiegels bemächtigt hat, die Nym-
phen wollen ihm seinen Köcher
rauben, Amor ist beleidigt und be-
schwört seine Mutter, ihn zu rächen.
Venus enthüllt hierauf in ihren
Bewegungen und ihren Stellungen
alle ihre Liebreize, die Nymphen be-
mühen sich, es ihr nachzumachen,
und nun schießt Amor seine Pfeile
auf sie ab. Sie malen nun alle
Leidenschaften, die sie empfinden,
ihre Unruhe wächst, aus Zärtlichkeit
fallen sie in Eifersucht, in Wut,
dann in eine Mattigkeit, bis Amor
sie zur Empfindung der Glückselig-
keit zurückruft. Im nächsten Auf-
tritt erscheint Amor allein. Mit
einem Wink, einem Blick belebt er
die Natur: ein dunkler Wald er-
scheint. Die auftretenden Nymphen
erschrecken, sie sehen weder die
Venus noch ihre Begleiterinnen,
die Grazien, die düstere Stille flößt
ihnen Schauder ein. Amor be-
ruhigt sie und ladet sie ein, ihm
zu folgen. Er entwischt ihnen aber
beständig und in dem Augenblick,
wo sie ihn glauben gehascht zu
haben, entflieht er und ein Dutzend
Faunen stehen an seiner Stelle.
Die unbändigen, übermutigen und
trotzigen Gesellen ergreifen die
Nymphen mit dreister Faust. Indem
eifersüchtiger Zank unter ihnen ent-
steht, können einige Nymphen ent-
fliehen, es bleiben nur noch sechs
von ihnen übrig. Neuer Streit
über den Besitz der Mädchen, die
Faune ringen und kämpfen, die



lichkeit die Gegner versöhnt und in einem symmetrischen Ballett klingt die Pantomime aus.

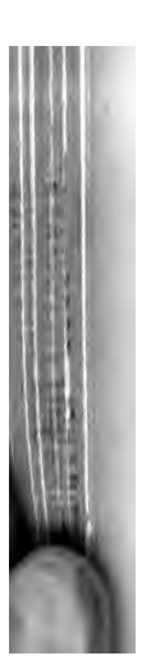
Wir haben dieses eine von Noverres Balletten so ausführlich behandelt, um zu zeigen, welcher Reichtum an feiner und zarter Erfindung, welche Anmut der Phantasie seine Schöpfungen durchströmt. Die Namen seiner übrigen werden gleichfalls schon durch ihren Titel ahnen lassen, wie weit und reich das Stoffgebiet ist, aus dem er die Handlung und Fabel seiner getanzten Dichtungen hernimmt: Die Eifersucht im Serail, Amor als Corsar oder die Schiffahrt nach Cythere, die chinesischen Verwandlungen, die flamändischen Lustbarkeiten, das Festin zu Vauxhall, die neuvermählte Landfrau, der preußische Rekrut, der Tod des Ajax, das Urteil des Paris, die Höllenfahrt des Orpheus, der Eifersüchtige ohne Nebenbuhler und viele andere.

stellung gewesen, ...
schehen wird, da ...
dens, der ersten ...
Tanzkunst und de...
mas die wichtigste ...
Grundlage bildet zu...
Meister in ihr ge...
leistet haben, eine ...
Wesentliches kaum ...
wird.

Gegen Ende des ...
blinkt ein neues g...
am Himmel des ...

Madeleine ...
1743). Sie entzü...
sellschaft nicht nur ...
Ausdruck ihrer Ta...
wollüstige Anmut i...
die weiche Linie ...
blendete ihre Zeitge...
den unerhörten L...
die vielfach mit d...
an Verschwendung...
ten. Sie hatte d...
und Fragonard n...
unterstützt und i...
kleinen Theat...
und in der Gh...

...mten Taille wiederholt auf Bil-
...n, auch in gemalten Wanddeko-
...onen verewigten. Die Guimard,
... in ihrer großen Zeit fünftausend
...md, das Geschenk eines fürst-
...en Anbeters, unter die Armen
...teilte, starb selbst einsam und
...nahe in Not, im Jahre 1803.
... dieser Zeit hatten Noverres
...üler, die schon erwähnten Brüder
...rdel, eine Reihe erfolgreicher
...lletts geschaffen, darunter Tele-
...ch, Psyche, Alexander bei
...elles, dann später Zephyrs
...ckkehr, und Die Tanz-
...t (la Dansomanie). Letzteres,
...e zweiaktige Phantasie-Panto-
...ne (Folie-Pantomime), ging am
... Prairial des Jahres VIII
... Republik zum erstenmal in
...ene und wurde oft wiederholt.
... diesem Ballett wurde zum ersten-
...l in der Pariser Oper ein
...lzer getanzt, dessen Weise schon
... etwa anderthalb Jahrzehnten
...ulär geworden war. Unter der
...publik verloren die alten Balletts
...mählich ihren Glanz. Eins der
...ichtigsten sollte der Wilhelm
...ll von Peter Gardel d. J.
...rden, für welches der Wohlfahrts-
...sschuß 50000 Franken bewilligt
...te — eine Summe, die aber
... unaufgeklärte Weise verschwand,
...aß aus dem Ballett nichts wurde.
...mer mehr nahm das öffentliche
...en und die Politik Einfluß auch
... das Ballett, es wird eine ge-
...zte und dramatisierte „Mar-
...illaise“ erwähnt, wie auch ein
...est des höchsten Wesens“,
...lches der Maler David mit allen
...uren entworfen und gezeichnet
...te. Man nannte diese aus
...ntomime, Gesang und Tanz ge-
...chten schon nicht mehr rein künst-
...schen Charakter zeigenden Ver-
...taltungen „ballet ambulatoire“,
...ndernde Ballett, weil sie
...ntlich nur Straßenaufzüge waren,
aber dann auf einem öffentlichen Platz oder im Volksgarten mit einem richtigen Tanz endigten. Trotz der Schreckensherrschaft blühten die Theater in ganz auffälliger Weise. Aus der Zeit des ersten Konsuls wird das Ballett „Lucas und Laurette“ erwähnt (am 3. Juni 1803 in der Oper gegeben), welches von Gyon, Vestris und Frau Gardel dargestellt wurde. Sein Komponist und Verfasser ist Milon, der von 1813 bis 1815 dann Ballettmeister war. Unter dem Kaiserreich spielte das Ballett eine besondere Rolle. Hervorgehoben wird der Tänzer Duport, der ungeheure Einnahmen bezog und von Napoleon wie ein siegreicher Marschall geehrt wurde. Uebrigens scheint Bonaparte ein Freund des Tanzes oder wenigstens der holden Vertreterinnen dieser Kunst gewesen zu sein, denn in einem Schreiben, das er als Führer der ägyptischen Expedition erließ, fordert er für sein Korps nach Kanonen, Gewehren und Lebensmitteln: „eine Truppe Tänzerinnen“ (Vuilier S. 189). Hier einige Titel von Balletts aus napoleonischer Zeit, die recht charakteristisch erscheinen, da sie zum Teil mit durchsichtigen persönlichen Anspielungen und Schmeicheleien auf den kaiserlichen Machthaber erfüllt sind: Die Netze Vulcans, die polnische Milchfrau, Antonius und Kleopatra, Achill auf Skyros, dann ein orientalisches Ballett Mokanna, welches nach Thomas Moores Gedicht „Der verschleierte Prophet“ komponiert ist, Vivaldi, das in Venedig um das 16. Jahrhundert spielt u. a. In dem oben erwähnten Ballett „Die polnische Milchfrau“ entzückte besonders ein Tanz von Schlittschuhläufern — vielleicht war dies eine Anregung für die gleiche Scene in Meyerbeers Oper „Der



ter eines Italieners und einer Schwedin in Stockholm geboren war und die berühmteste ihres Geschlechtes werden sollte. Maria Taglioni debütierte in Wien (1822) in einem von ihrem Vater eigens für sie komponierten Ballett „Aufnahme einer jungen Nymphe an dem Hofe Terpsichores“. In Paris erschien sie zuerst fünf Jahre später in dem Ballett „Der Sizilianer“, dann in der „Vestalin“, „Mars und Venus“, „Ferdinand Cortez“, „Die Bajaderen“, „Der Carneval von Venedig“. Ihr Talent, mit eigentümlicher decenter Schamhaftigkeit gepaart, dem jedoch auch eine wollüstige Weichheit der Bewegungen eignete, machte großes Aufsehen, besonders durch die Neuheit ihrer Stellungen und ihre sylphidenhafte Leichtigkeit.

Maria Taglioni schuf „Die schlafende Schöne im Walde“, „Flora“, den bezaubernden Pas zur Tyrolienne im „Wilhelm Tell“, die „Sylphide“, „Na-

lassen. Die Taglioni
und tanzt eine hinr
litaine. Wenn sie
sie zu allen Umstehe
bettelt um eine Gab
man gesehen haben,
zücken zu begreifen,
Zuschauer bemeistert.

Sie zeigte nach
der Zeitgenossen, ei
tung des Tanzes,
sagen eine jungfräuli
sichtige Kunst, alles w
und jede schulmeiste
graphik lag hinter ih
dann auch in Deutsch
nach Paris zurück
hatte im Jahre 183
Gilbert des Voisins g
war die Ehe nur von
Hierauf bezieht sich ei
Anekdote, die Buller
Herzog von Morny,
Napoleon III, gab
eines Tages ein Di
auch die Rachel und
zugegen waren. De
des Voisins kam an

Erinnerungen zu suchen, dann sagte er: Möglich ist es schon. Frau Taglioni aber, die das wohl gehört hatte, sagte zu Morny, indem sie auf ihren Mann zeigte, warum er den Einfall gehabt habe, sie in so schlechter Gesellschaft speisen zu lassen . . . Nach dem Essen hatte Gilbert des Voisins, der vor niemandem, nicht einmal vor seiner Frau Angst hatte, die Impertinenz, sich der Madame Taglioni vorstellen zu lassen. „Es scheint mir," sagte sie darauf schlagfertig, „ich hatte schon vor zwanzig Jahren die Ehre, Ihnen vorgestellt zu werden." Sie hatten, wie bemerkt, im Jahr 1832 geheiratet. — Marie Taglioni hatte auch noch in London große Erfolge und auch sie ist im Elend, über 80 Jahre alt, in Marseille gestorben.

748. Das moderne französische Ballett. Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts, im Zeitalter von Rossini, Meyerbeer, Auber, Herold, Adolphe Adam, in einer Epoche der beginnenden Verquickung des Balletts mit größeren maschinellen Tricks, nahm das Ballett im wesentlichen die Gestalt an, in der es noch heute auf der Bühne erscheint. Ein neuer Stern war Carlotta Grisi, die in dem phantastischen Ballett „Gisela" oder „Die Willis", Text von Theophil Gautier, Musik von Adam, der Tanz von Coralli, auftrat, dann noch in der „Peri". Auch erscheinen jetzt zuerst Kinderballetts, deren Ursprung Wien zu sein scheint. Dann erschien die graziöse Ceritto, für die ihr Gatte Saint Leon einige Balletts komponierte: „Die Teufelsgeige", „Stella oder die Schmuggler" u. a. Der bereits genannte Gautier dichtete auch (1858) ein Ballett Sakuntala (Musik von Ernest Reyer), dessen Titelheldin von der schönen Ferraris *getanzt* wurde. *Auch klassische Stoffe sind*

dem Schicksal, zu Balletten umg
dichtet zu werden, nicht entgang
so: Wilhelm Tell (in der Op
gleichen Namens), Don Carlo
Ein äußerst fruchtbarer Ballettdich
war Charles Nuitter, von d
Coppelia noch heute vielfach
Repertoire erscheint. (Zum erst
mal in Paris am 25. März 187
Dann wurde von ihm „D
Schmied von Gretna-Gree
aufgeführt. Unter den Tänzerinn
ersten Ranges seien genannt
Damen Sangalli, Fatou, P
ron und Monchanin. Als „Göt
des französischen Tanzes" wurde
den achtziger Jahren die Sub
gefeiert, die in einem Ballett Fa
dango Furore machte. In N
mouna, Ballett von Nuitt
Musik von Lalo, trat die allerliel
Petipas neben den eben Genann
mit Erfolg auf. Rosita Mau
glänzte in einem Ballett, das e
bretonische Sage „La Korrigan
behandelt. — Und wie in der M
vergessene Muster, alte Stoffe u
alter Schmuck immer einmal wied
kehren, so machte sich im letzten Ja
zehnt im Pariser Ballett die T
denz geltend, die alten zierlichen Tä
wieder in Aufnahme zu bring
Man suchte die feinen alten Roko
röckchen, die gepuderten Perüc
wieder hervor, und der würd
ernste Schritt des Menuetts,
Gavotte erschien mitten im modern
Ballett. Doch ist im allgemein
ein Niedergang im seriösen Bal
in Frankreich zu beklagen.
riesigen Spezialitätentheater,
die das Ballett, der Tanz, oder e
moderne Tänzerin nur eine „Nu
mer" des langen Programms
das dressierte Hunde neben Tyro
Sängerinnen, gelehrte Walr
neben Akrobaten, plastische Po
eines schön gebauten Mädchens ne
den Kinematographen setzt, — g
fast gar keine großen Balletts

Und in der großen Pariser Oper zehrt man, was Balletts anbetrifft, allein vom Ruhme früherer Zeiten. Das Ballett erscheint seltener selbstständig auf der Scene, es ist zum Appendix der großen Oper geworden. Tanznummern, wie sie die erfindungsreiche Loïe Fuller mit ihrem berühmten, viel nachgeahmten Serpentintanz, ihrem Feuertanz giebt, — allerdings graziöse und originelle choreographische Leistungen — sind Spezialitätentricks, die wohl in einer Geschichte des Tanzes gewürdigt werden müßten, aber nicht in einer Geschichte des Balletts.

749. Das Ballett in Deutschland. Eine lebhafte Bewunderin der Tanzkunst in Deutschland war Rahel, die geistreiche Gattin Varnhagens von Ense. Sie hatte dieser Kunst von jeher eine sehr hohe Stelle zugewiesen und große Vorliebe zu-

mir, so fühlte ich's von Kindheit an, und am reizendsten von allen Künstlererscheinungen schwebte mir die der vollkommensten idealischen Tänzerin vor! Was ist das bißchen größere Dauer der anderen Musenkünste? Sind sie nicht alle nur ein Auftauchen aus unserem bedingten Zustande? Und ist nicht die Höhe, die Reinheit, die Vollständigkeit der Gestalt dieses Zauberaufschwungs ein besseres Maß des Wertes der Künste, als die zwar nützliche Dauer derselben?" — — —

750. Das Ballett in Berlin. Anfänge. Man kann den Frieden von St. Germain en Laye im Jahre 1679 als den Zeitpunkt bezeichnen, von dem an der kurfürstlich-brandenburgische Hof in Berlin ein glänzendes Aeußere annahm. Der Große Kurfürst Friedrich Wilhelm (1640—1688) residierte nun fast beständig in Berlin und Potsdam, die Feinde

aren. Man feierte durch derartige
uffuhrungen die Besuche fremder
ürstlichkeiten oder die Heimkehr
es Herrscherpaares von einer Reise.
o wurde am 9. Februar 1692
ı Ehren des Kurfürsten Johann
eorg IV von Sachsen, der sich
malls mit der verwitweten Mark-
äfin von Ansbach verlobte, ein
leines Lustballett" von
esser gegeben, für welches Mer-
r im Prolog um Entschuldigung
ttet:

„Die Zeit war auch zu kurz,
Ein recht Ballett zu bringen,
Der Held, den es verehrt,
Nimmt unsern Willen an."

Wie es scheint, war dies das erste
offschauspiel in Berlin, in welchem
rinzen, Prinzessinnen, sowie die
erren und Damen der Hofgesell-
haft mitwirkten und auftraten. In
m genannten Ballett gaben von
n Stiefbrüdern des Kurfürsten
larkgraf Karl den Mars, während
hilipp und Albrecht als fech-
nde Helden auftraten. Diese
ären uns selbst über die Art der
arstellung auf. Zwei Paare fechten
iteinander:

Zwar es sind uns schwere Knoten,
ie studierte Täct' und Noten,
nd wir können leichtlich fehlen,
So die Schritte sind zu zählen.
ber kommt es zum Gefecht,
Bissen wir, wir machen's recht,
nd daß keiner dann wird fehlen."

Dieser Stoßseufzer war gewiß
anchem der aristokratischen Tänzer
us dem Herzen gesprochen. In-
ıltlich ist das Ganze höchst schwach:
ama preist die Einigkeit der beiden
urfürsten, und Mars will bei dem
unde nicht fehlen. Nymphen kom-
en; Mars warnt sie vor der
chönheit des Kurfürsten Johann
eorg und seines *Bruders Friedrich*
ugust. Zwei Göttinnen steigen
vom Himmel herab, um das Fest
zu besuchen, kehren aber um, weil
sie zwei „Göttinnen" auf Erden
vor sich sehen, nämlich die Kur-
fürstin Sophie Charlotte und die
Markgräfin Eleonore von Ansbach.
Kupido (der kleine Markgraf von
Ansbach) singt doppelsinnig von
seiner schönen Mutter; vier Schäfe-
rinnen, vier Schäfer, vier Römer,
vier Matrosen und vier Bauern
preisen die Fürstlichkeiten; dazwi-
schen jagt Diana im Liebesschmerz
über die Bühne und schließlich
sprechen die vier Bauern zusammen
einen allgemeinen und einen be-
sonderen Segenswunsch. Mohren,
Zigeuner, ein Spanier und andere
stumme Personen tanzen den Schluß-
reigen.

Als die Kurfürstin im Jahre 1695
von einer Reise nach Hannover
heimkehrte, begrüßte der Kurprinz
als Kupido in einem kleinen Ballette
die Mutter u. a. mit folgenden
Besserschen Versen:

„Du sprichst, was dich entfernt
hielt,
Das sei dein kindliches Ver-
langen:
So denke denn, was ich gefühlt,
Dich schöne Mutter zu em-
pfangen." —

Am 12. Juli 1700 veranstaltete
die Kurfürstin Sophie Charlotte in
Lietzenburg, dem jetzigen Charlotten-
burg, ein großes Jahrmarktsfest zur
Feier des Geburtstages ihres Ge-
mahls und der Gründung der Aka-
demie der Wissenschaften. Hierbei
tanzten Hofdamen unter der Füh-
rung der Prinzessin von Hohen-
zollern ein Zigeunerballett.
Ueber dies Fest liegt ein ausführ-
liches Schreiben des großen Leib-
niz vor, der an die Kurfürstin Sophie
von Hannover berichtete, und sein
Bericht gelangte auch an den Pariser
Hof, an die verwitwete Herzogi

von Orleans — so wichtig und interessant erschien diese festliche Veranstaltung.

Der weltgeschichtliche Akt der Königskrönung in Königsberg in Preußen fand in allen Gauen des deutschen Landes gebührende Beachtung und Würdigung. Ueberall regten sich die Sympathien für den jugendlichen, unternehmenden Fürsten und man erkannte schnell die Bedeutung, die dieser Standeserhöhung beiwohnte. Sehr merkwürdig ist eine Huldigung, die in Hamburg dem ersten Könige von Preußen dargebracht wurde: eine eigens zu dem Krönungstage gedichtete und komponierte Festoper mit Tanz. Am 18. Januar 1701 ging das „Königl. Preußische Ballett" in Scene. Das Werk, welches in einem zierlichen Neudruck vorliegt (Zum 18. Januar 1701. Ein Hohenzollern-Festspiel vor Damen und Kavaliers, Amours, Flußgötter, Grazien. Sehr glücklich erscheint die Wahl des Prologsprechers, der ein Afrikaner ist und so auf die Kolonisationsbestrebungen Brandenburg-Preußens, die unter dem Großen Kurfürsten begonnen hatten, anspielt. Der Text ist von Fr. Nothnagel; die Musik von dem berühmten Komponisten Reinhard Keiser ist verloren gegangen. Der Text ist ungeschickt und unbeholfen, die Reime und Verse sind knorrig und schwulstig, aber durch das kleine Werk geht ein Ton aufrichtiger Verehrung für den preußischen Monarchen, der angenehm berührt und über die formalen Schwächen dieser Huldigungsoper hinwegsehen läßt, welche schnell über alle Bühnen in Westdeutschland ging und am Jahrestage der Krönung, mit einigen Einlagen versehen, in Hamburg wieder auf-

seltsamen Gegensatz hierzu stellte er dem „starken Mann", Johann Carl Eckenberg, ein königliches Privileg aus. Dieser hatte in seiner Bande zwar „Seiltänzer, Voltigierer und Luftspringer" und gab herkulische Proben seiner athletischen Künste ab, aber vom Ballett wußte er ebensowenig wie sein fürstlicher Gönner, obwohl dieser selbst als Kurprinz (Mai 1696) in einem Ballett und Singspiel „Florens Frühlingsfest" als Kupido mitgetanzt hatte. Im Zeitalter Friedrichs II, des Großen (1740 bis 1786), spielte das Ballett eine große Rolle. Schon als Kronprinz hatte er sich lebhaft für Musik und Theater interessiert und bereits kurz nach seiner Thronbesteigung. bei der am 6. Januar 1742 stattfindenden Vermählung des Prinzen August Wilhelm mit der Prinzessin Luise Amalia von Braunschweig, bemerkte der König in der festlichen Aufführung der Oper „Venus und Kupido" den Mangel eines Balletts. Es ergingen sogleich Befehle nach Paris, sobald als möglich Tänzer zu engagieren. Das neue von Friedrichs Hofbaumeister, dem Freiherrn von Knobelsdorff, erbaute Opernhaus wurde am 7. Dezember 1742 mit der Graunschen Oper „Cäsar und Cleopatra" eingeweiht, und hierin war ein Ballett eingelegt, welches von den Solotänzerinnen Roland und Cochois und drei Paar Figuranten getanzt wurde. Der Ballettmeister Poitier verlangte in der Folge wiederholt, daß ihm verstattet würde, ein vollständiges Corps de Ballet aus Paris zu verschreiben, der Kostenanschlag schien dem Könige aber zu teuer. Der König wollte — nach dem Beispiele des Chors für die Oper — ein Corps de Ballet aus hübschen Berliner Bürgermädchen engagieren, um junge Leute heranbrillen zu können. Poitier aber weigerte sich sehr energisch, seine Kunst derartig zu profanieren, und dies war der erste Grund zu der Ungnade, in welche der Ballettmeister im nächsten Jahre verfiel. Dieser Poitier scheint ein äußerst brutaler und tyrannischer Geselle gewesen zu sein, wenigstens richtete die schon genannte Tänzerin Cochois zusammen mit ihrer Kollegin Tessier eine Beschwerde über ihn an den König, worauf dieser einen von ihm geschriebenen Artikel in die „Berlinische Zeitung" einrücken ließ, der die Handlungsweise Poitiers auf das Schärfste verurteilte. Der König war so erzürnt über den ungebärdigen Tanzmeister, daß er auch in Paris und London Auftrag gab, diese Zeitungsnotiz in die Blätter zu bringen. Es heißt darin: „. . . Man will hier keine umständliche Nachricht von allen Arten seiner üblen Aufführung mitteilen, indem deren Erzählung bloß dazu dienen würde, bei dem Publico Verdruß und Eckel zu erwecken. Indessen bedauert man nichts mehr, als die Demoiselle Roland, eine sehr geschickte Täntzerinn, welche durch ihren stillen und angenehmen Charakter das unbescheidene Betragen ihres Compagnons einigermaßen wieder gut machte. Ohne hier genau zu untersuchen, in was vor Verbindungen die Demoiselle Roland mit dem Herrn Poitier sich etwa befinden möchte, so ist man doch bisher nicht im Stande gewesen, sie von einander zu trennen, und man kann den Besitz einer der größten Tänzerinnen von Europa nicht anders wieder erkaufen, man müßte sich dann zu gleicher Zeit mit dem allerärgsten Thoren und dem allergröbsten Gesellen, den Terpsicore jemahls in ihrer Rolle gehabt hat, zu belästigen. Es ist also kein Gold ohne Zusatz und

keine Rose ohne Dornen." Aber der Aerger, der aus diesem merkwürdigen Zeitungsartikel spricht, war erst für den König der kleine Anfang einer Reihe von Widerwärtigkeiten, in die ihn seine künstlerische Leidenschaft für ein gutes Ballett stürzen sollte. Mit Poitiers Nachfolger Lany aus Paris, der seine Schwester und noch eine Tänzerin nach Berlin brachte, tauchte auch der Name der Barbarina auf, die der glänzendste Stern des Fridericianischen Balletts werden sollte. Ihr Engagement ist eine weitläufige Staatskomödie mit diplomatischen Noten und einem Aufgebot politischer Kräfte, wie es wohl noch niemals um eine Tänzerin geschah, eine Tragikomödie, die sich zwischen Venedig, Wien und Berlin abspielte. Die schöne und geistreiche Venetianerin Barbara Campanini, mit ihrem Künstlernamen „La Barba-

aufheben und als Geisel gegen die Herausgabe der Barbarina festsetzen. Zwar wurde dieser kleine, des Humors nicht entbehrende Staatsstreich oder Gewaltakt auf diplomatischem Wege als ein Mißverständnis bezeichnet, aber er that seine Wirkung. Mit Hilfe des österreichischen Gesandten wurde die Barbarina durch einen sichern und klugen Mann, den Haushofmeister des Grafen Dohna, des preußischen Gesandten in Wien, in Venedig abgeholt und in Graf Dohnas Hause einquartiert, von wo die „vor Liebe und Chagrin kranke" Tänzerin in einer geschlossenen Kutsche nach Berlin gefahren wurde. Ihr Anbeter, Lord Stuart de Mackenzie, wurde durch einen abermaligen Gewaltakt, aber im Einverständnis mit dem englischen Gesandten, der in jenem einen politischen Gegner haßte, aus Berlin entfernt. — Am

ren Namen als Titel führt (1890
schienen), sind alle Phasen ihres
erliner Lebens mit sicherer Hand
chgezeichnet. Ihre Bildnisse,
mentlich einige von Pesne ge-
alte, legen Zeugnis ab, daß die
enetianerin von bezaubernder
chönheit gewesen sein muß. In
rem Hause in der Behrenstraße,
das sie außer der für die da-
alige Zeit enormen Jahresgage
n 32000 Franken — vom Könige
halten hatte, hielt sie eine Art
of ab, an dem sich der König mit
nen Generalen gerne einfand, und
ch diese mußten die Tänzerin zu
h einladen, wenn der König bei
nen speisen wollte. — Mitten aus
m Feldlager heraus, kam der
önig manchmal nach Berlin, um
ne Oper zu hören, ein Ballett zu
hen. So im Dezember 1745,
rz nach der Schlacht bei Soor.
r der Oper „Adriana in Siria“,
elche die Thaten eines siegreichen
ürsten verherrlicht, hatte Lany
n Ballett komponiert, in welchem
n Divertissement zwischen
ygmalion (Lany), einer Statue
Mlle. Barbarina) und Amor (Mlle.
any) getanzt wurde. Dann kam
n Tanz von Parthern, im Zwischen-
: ein Divertissement von Gärtnern
d Gärtnerinnen, zuletzt: „La
esta del Hymeneo“ ein älteres
allett. Von andern Tänzern werden
ch genannt die Herren Le Clery,
iraud, Cochois, du Bois,
osset, Neveu, sowie die Damen
auvage, Desnoncour, Ar-
s und Auguste. — Zur Ver-
ählung der Prinzessin Ulrike mit
m Kronprinzen von Schweden
rden große Festveranstaltungen
geben, bei (Juli 1749) denen die
arbarina eine Hauptrolle spielte.
n Berlin und Charlottenburg wirkte
in allen Opern mit, tanzte „avec
tant de grâce que de noblesse“
d jeder ihrer Auftritte bedeutete
für sie einen Triumph künstlerischer
und persönlicher Art, so auch im
Jahre 1747 gelegentlich der Auf-
führung der Oper „Arminio“.
Die Barbarina machte dem König
allmählich durch ihre Liebeleien,
ihre Unbotmäßigkeit und ihre Schul-
den viel Aerger. Ein Zeichen davon
ist es, daß der königliche Dichter
in einer bekannten „Epistel über
die Vergnügungen“, als Vertreterin
Terpsichorens nicht sie, sondern
Marianne Cochois erwähnt, und
daß sie wegen Schulden sogar in
Haft kam. Im Juli 1748 fuhr sie
mit ihrer Schwester nach England,
von wo sie nach anderthalb Jahren
nach Berlin zurückkehrte, um hier
neues Aufsehen und dem Könige
neuen Aerger zu bereiten. Sie
heiratete, trotz aller Bemühungen
der hochangesehenen Familie, den
Sohn des Großkanzlers von Cocceji,
des Präsidenten am Obertribunal,
des „Ministerchef de justice“, einen
der einflußreichsten Männer des
Landes. Trotz des Einspruches des
hochbetagten hohen Beamten, trotz
neuer Gewaltakte seitens des Königs
setzte die Venetianerin ihre Heirat
mit dem flotten Geheimrat von
Cocceji durch, mit dem sie sich aus-
wärts hatte trauen lassen. Der
junge Cocceji wurde nach Glogau
versetzt, und lebte dort mit ihr in
sehr glücklicher Ehe. Nach dem
bekannten Sprichwort deckte die
Barbarina die Schwächen ihrer
Jugend durch die Frömmigkeit ihres
Alters zu. Sie gründete, als sie
Witwe geworden war, in Schlesien
mit ihrem großen Vermögen ein
adliges Fräuleinstift, in welchem
achtzehn arme Damen, neun evange-
lische und neun katholische, unter-
halten werden. Von Friedrichs des
Großen Nachfolger wurde die lustige
Barbarina in Anerkennung ihrer
Verdienste und ihres tugendsamen
Lebenswandels in den preußischen

Grafenstand erhoben und starb als Gräfin Campanini am 7. Juni 1799 zu Barschau bei Liegnitz.

Nach dem Scheiden der Barbarina aus dem königlichen Ballett vergingen lange Jahre, ehe die Tanzkunst neben den Größen der italienischen Oper, die Friedrich bevorzugte, ebenbürtig auftreten konnte. In der Saison 1765 bestand das einst so reiche Ballettensemble aus zwei Solotänzern Denis (Ballettmeister) und Desplaces, und deren Frauen, vier französischen und drei deutschen Figurantinnen. Erst im Dezember 1766 trat in der Oper „Cajo Fabrizio" eine neue erste Tänzerin auf, La Mantuanina (ihr eigentlicher Name war Maria Burgioni) und gefiel besonders; dazu kam der Ballettmeister Franz Salamon genannt di Viena, der durch seine geschickten Arrangements wieder eine

dessen Gattin als erste Tänzerin wirkte, Musik von Toeschi — mit diesen beiden Novitäten hatte das regelrechte Tanzdrama (im alten italienisch-französischen Sinne) in Berlin seinen Einzug gehalten.

* * *

Das Berliner Ballett im 19. Jahrhundert.

751. König Friedrich Wilhelm III (1797—1840) hatte eine besondere Vorliebe für die schweigsame, choreographische Kunst und während seiner Herrschaft war die Berliner Tanzkunst vorbildlich für die anderen deutschen Hoftheater. Charakteristisch ist, daß, während die anderen dramatischen Kunstgattungen, Oper und Drama, ihre Erzeugnisse von außenher bezogen, von Franzosen und Italienern, aus England und Spanien, das Berliner Ballett



Die Bedienung des Beleuchtungsapparates während einer Vorstellung.

)ie Elektriker werden vom Bühneninspektor durch Signale angewiesen, an der Hand ines vorher aufgestellten Programms die Beleuchtung und die Lichteffekte zu regulieren.)er Beleuchtungsapparat der Pariser Oper setzt sich aus 3288 Lampen zusammen, die nach Belieben weißes, rotes und blaues Licht spenden.



Das Schuhmagazin der Pariser Oper.

ier giebt es Schuhe, Stiefel, Sandalen, Kothurne etc. in allen Größen und Arten in riesiger Menge, ferner das Sattelzeug für die „auftretenden" Pferde.



r sein heroisch-pantomimisches
lett „Marpesia und Arga-
ses" oder „Der Triumph
r Liebe am Thermodon"
fgeführt am 20. Januar 1800)
ichtet, daß die verwickelte Hand-
g „sich nicht ganz zu den Pan-
:imen schickte und keiner voll-
bigen Versinnlichung fähig war".
gegen werden Darsteller und
rstellerinnen sehr gerühmt: Ma-
e Redwen-Clauce als
rigin der Amazonen, Mlle. En-
: als Venus, Madame Telle
Talestris und Herr Düpan-
:le als Argabyses. Besser fie-
die Balletts in einer Oper Ti-
anes aus, die einige Wochen
ter gegeben wurde, in einem
s de deux excellierten als Gäste
Franzose Dusquenet und
Italienerin Sommariva.
: Leichtigkeit ihres Tanzes und
Schönheit in ihren Stellungen
Bewegungen wurde lebhaft
vundert. Außer den Genannten
zten um diese Zeit noch erstes Fach
n. Scalesi und Mdme. Za-
i. — Von den genannten Bal-
meistern war Telle († 1846
Berlin) ein geborener Belgier,
Schüler des bereits erwähnten
nzosen Gardel. Die hübschesten
letts von ihm waren „Die
ller" (1818—1820 auf dem
ertoire), welches in späterer
arbeitung (durch Taglioni) noch
nal unter dem Titel „Liebes-
ibel" erschien, dann: „Aschen-
ödel oder das Zauberkätz-
n" (1821—1824), mit der Mu-
von G. A. Schneider. Auch
„Fest des Gutsherrn"
„Die Rosenfee" gefielen
ch Zierlichkeit der Erfindung,
ten sich aber nur während sei-
Direktionsführung.
Während die Balletts von Titus
Zögling der Natur" *u. a. m.)*
kurze Zeit auf der Berliner

Bühne auf dem Repertoire blieben, sind die schönen choreographisch-dramatischen Schöpfungen von François Michel Hoguet (geboren 1793 zu Paris, gestorben 5. 4. 1871 in Berlin) bis auf die heutige Zeit eindrucksvoll und lebendig geblieben. Ueber 50 Jahre war Hoguet Ballettmeister und Solotänzer am Berliner Königlichen Opernhause, länger als zwei Jahrzehnte hat er für dieses Institut mit niemals erlahmender Phantasie, beflügelt durch hervorragende Musiker, Tanzwerke geschaffen, die in der Originalität ihrer Stoffe und der Anmut ihrer Erfindung als Meisterwerke in ihrem Genre angesehen werden können. Man kann im Zweifel sein, ob seine Begabung als erfindender Ballettkomponist größer ist, oder die Kunst seiner Darstellung als Tänzer und Pantomimist. Charakteristisch für seine mimische Kunst ist die Anekdote, daß er in dem einaktigen militärischen Ballett „Der Schweizersoldat" (Musik von G. Schmidt, zuerst gegeben am 30. Januar 1835), — der Titelheld darin soll wegen angeblichen Verrats unschuldig füsiliert werden — so leidenschaftlich, so ausdrucksvoll und mit so eindringlicher, lebensvoller Wahrheit agierte, daß die Zuschauer zu Thränen gerührt wurden. Aus der langen Reihe von aufgeführten Werken, die er in den fünf Jahrzehnten seines Berliner Wirkens schuf, seien die folgenden hervorgehoben: „Arlequin in Berlin", komisches Zauberballett in 2 Akten, Musik von C. Blum (zuerst am 12. Juli 1831). „Der Geburtstag", ein einaktiges Divertissement, Musik gleichfalls von C. Blum (zuerst am 29. April 1833, es hat sich bis zum Jahre 1882 gehalten — ein gleichnamiges Ballett von

einem seiner Vorgänger, dem bereits genannten Lauchery, hat drei Akte); „Der Polterabend", Musik von H. Schmidt (zuerst am 1. Juni 1834); der „Marquis von Carabas" (2 Akte, Musik von demselben, zuerst am 19. Februar 1836); „Der Soldat aus Liebe" (Musik von demselben, 2 Akte, zuerst am 4. Juni 1837); „Robert und Bertrand", pantomimisches Ballett in 2 Akten, Musik auch von H. Schmidt, ging zuerst am 22. Januar 1841 in Scene und machte geradezu Furore; Michel Hoguet und Louis Schneider, der nachmalige Hofrat und Vorleser bei Friedrich Wilhelm IV und auch später bei Kaiser Wilhelm I, in den Rollen der beiden lustigen Vagabunden, waren von übersprudelndem Humor, den uns eine köstliche, feine Lithographie der beiden von Theodor Hosemann in ihren grotesken

Es folgt dann von ihm da[s] aktige große pantomimische „Die Danaiden" (Mus[ik] H. Schmidt, zuerst am 11. F[...] 1842); „Eine Tänzeri[n] Reisen", Episode mit Tanz, von demselben, zuerst am [...]vember 1844, hatte fast de[n] chen Erfolg wie Robert und [Bert]rand und wird gelegentlich noch aufgeführt. Hoguets [...]werk, das sich bis in die ne[uesten] Jahre frisch erhalten hat, „Aladin oder die Wu[nder]lampe", großes Zauberbal[lett in] 3 Akten, Musik von Gährich, am 19. Januar 1854. Die [...] der Ausstattung und die [...]tische Wirkung der scenischen [...] die Fülle der mitwirkende[n Per]sonen und die bekannte span[nungs]volle Handlung des alten [orien]talischen Märchens aus „T[ausend] und einer Nacht" erhöhten de[n ...] und die schnelle Beliebtheit

[u]nd mit fortwährend schwankendem [Z]eitmaß, manche Balletteusen wie [a]ngeheiterte Bachstelzen auf dem [P]odium hin und her turkelten. [D]ergleichen war für Hoguet ein [G]reuel — es ließ sich nur leider [n]ichts dagegen machen." Trotz [s]einer großen Erfolge, zuletzt noch [m]it „Aladin", wurde Hoguet wi[d]er seinen Willen im Jahre 1856 [p]ensioniert, und das war der erste [st]arke Schlag, von dem er sich nur [la]ngsam erholte, und trotzdem ihm [s]ein Abgang von der Bühne durch [g]länzende Bedingungen erleichtert [w]orden war. Da bereitete ihm [d]as Schicksal einen zweiten tiefen [S]chmerz: er verlor die treue Ge[fä]hrtin seines Lebens, die einst [h]ochgefeierte berühmte Tänzerin, [d]ie schöne Emilie Vestris, seine [G]attin und die Mutter dreier ta[le]ntvoller Kinder. (Die Familie [V]estris, eigentlich richtig Vestri ge[sc]hrieben, stammt von Conti de [V]estri, der Bibliothekar beim Prin[ze]n Heinrich in Rheinsberg gewe[se]n war. Das Schluß-s von ihrem [N]amen hat sie sich erst in Paris [a]ngehängt, der Name ist ursprüng[li]ch italienisch.) Ihre Schwester war [R]osa Vestris, eine treffliche Solo[tä]nzerin, die später Hofrat Vork [(d]en ersten der drei bei Kaiser Wil[h]elm I angestellten Vorleser) heira[te]te. Nach dem Tode seiner Frau [fa]nd Hoguet nirgends mehr Ruhe. [G]egen den Willen seiner Söhne [v]eräußerte er sein schönes Heim [u]nd Garten in der Zimmerstraße [u]nd wurde nur zu bald von Reue [ü]ber den voreiligen Entschluß ge[fa]ßt. Als ihm dann sein Sohn [C]harles Hoguet, der ausgezeichnete [L]andschaftsmaler, in der Blüte [d]er Jahre und auf der Höhe [s]eines Ruhmes, durch den Tod [e]ntrissen wurde, brach das Herz [d]es müden Greises *und* er [st]arb *verdüsterten Sinnes wenige* Monate nach dem Tode seines Sohnes. —

Hoguets lange künstlerische Laufbahn griff bereits in die Epoche Friedrich Wilhelm IV über (1840—1861), dessen große Vorliebe und Neigung für das Romantische ihn auch an phantastischen Balletts viel Gefallen finden ließ. Zudem kam ihm in Paul Taglioni (mit dem der ältere Hoguet sich in einer gewissen Rivalität befand) ein origineller Balletterfinder, ein Künstler von blühender Phantasie, genialer Begabung und unendlichem Fleiß entgegen. Ein reicher Nachlaß von choreographischen Stellungen, von Ballettausarbeitungen, von gedruckten Programmbüchern zu seinen Balletts (ein Teil dieser Arbeiten war auf der Wiener Theaterausstellung 1892 zu sehen) zeugt von einem künstlerischen Lebenswerk von ungewöhnlicher Ausdehnung. Paul Taglioni, der Bruder der oben erwähnten Marie Taglioni, war in Wien am 12. Januar 1808 geboren und starb als Ballettdirektor der Kgl. Oper zu Berlin am 7. Januar 1884. Paul Taglioni war zu gleicher Zeit gewissermassen ein Dichter des Balletts und ein Ballettgelehrter, denn es kann unentschieden bleiben, ob er in phantastischer Anmut seiner Erfindungen oder in der spürsinnigen Klugheit entlegene, aber doch wirksame Stoffe für seine choreographischen Komödien zu finden, größer war. Was wirkungsvolle Massengruppierungen, reizende Tableaux, glänzende Kostüme, neuerfundene Maschinerien und Bühnentricks anbelangt (schrieb Paul Stark erst kürzlich im „Weltspiegel"), hierin hat die Berliner Hofoper unter der Ballettdirektion Paul Taglionis geradezu bahnbrechend gewirkt. Von der Huld zweier Könige, von Friedrich Wilhelm IV und fast noch mehr

später von Kaiser Wilhelm I (1861 bis 1888) beschienen und gefördert, wurde das Berliner Ballett in dieser Epoche, etwa von 1850 bis 1885, verschwenderisch dotiert und bildete einen Hauptanziehungspunkt der Königlichen Bühne. Indem wir im Fluge die hauptsächlichsten Balletts Taglionis erwähnen, müssen wir zuerst der Hauptstütze seiner künstlerischen Thätigkeit gedenken, seiner reizenden, anmutigen Tochter, der genialen Tänzerin Marie Taglioni. Taglionis hauptsächliche Balletts sind: Thea oder die Blumenfee (3 Bilder, Musik von C. Pugni, zuerst 9. November 1847), Satanella oder Metarmophosen, phantastisches Ballett in drei Akten und vier Bildern, Musik von Pugni und Hertel, zuerst am 28. April 1852. Dies Ballett brachte Taglioni in einen Konflikt mit Heinrich Heine,

wig Hertel, der dem Ballettschöpfer Taglioni congeniale Musiker, allein für ihn lieferte, und bildete die Grundlage einer fast 25 Jahre andauernden künstlerischen Vereinigung zweier ebenbürtiger Kräfte, die vereint die reichsten Erfolge erzielten. Hertels Ballettmusik gehört zu dem Feinsten dieser Art, er wußte sich genau den dramatisch-choreographischen Gedanken und Erfindungen Taglionis anzuschmiegen, sodaß jede anscheinende Verzögerung oder Beschleunigung des Tempos in der Komposition der Balletts begründet ist. — Das zweite Produkt ihrer Vereinigung hatte einen gesteigerten Erfolg. Es war das phantastische Ballett Morgano (in drei Akten und einem Vorspiel, zuerst am 25. Mai 1875), das sich bis Mitten der achtziger Jahre erhielt. Mit jeder Saison steigerten sich nun Taglionis und Hertels glänzende

es zierlichen Ponygespanns
llengels," des Direktor Jo-
zel, der alle Mittage von
rten mit seinen Ponys in die
s Restaurant Siechen fuhr.
bsche Anekdote über dies
erzählte Rudolf Gottschall.
pzig kommend, wurde der
etwa 1874) in einem feinen
Hause einer Dame als
or von „Pitt und Fox"
lt. Diese gratulierte dem
des historischen Lustspiels
nals auf der Bühne des
ien Schauspielhauses auf-
vurde) zu seinem reizenden,
n Ballett: sie hatte den
s bei weitem populäreren
„Flick und Flock" heraus-
— In abwechslungreicher
rschienen dann die phan-
Ballette „Ellinor" oder
men und Erwachen"
e, zuerst 19. Febr. 1861 bis
f dem Repertoire), „Elek-
er „Die Sterne" (drei
) sieben Bilder, zuerst 15.
r 1862), endlich nach einer
Pause, die durch Wieder-
des älteren Ballettreper-
nd kleinerer, hier nicht im
n aufzuführender Diver-
s ausgefüllt wurde, das
historische Ballett
napal" (vier Akte und
ilder, zuerst am 24. April
das mit verschwenderischer
usgestattet war. Hatte man
ior" die erste Wandeldeko-
uf der Bühne bewundert,
her den geblendeten Zu-
die schönsten Punkte des
ers auf einer Seefahrt nach
orgeführt wurde, also mo-
bekanntes Land, so führte
lett zu den geheimnisvollen
des Orients, in das alte
Auf dem Theaterzettel
„Zu den Dekorationen so-
s *auch zu den Kostümen*

und Requisiten sind die bei den Ausgrabungen von Ninive aufgefundenen Skulpturen, Reliefs und Ornamente, welche die Museen zu London, Paris und Berlin im Original besitzen, kopiert und benutzt worden" — so kann man wohl dies Taglionische Ballett als das erste historisch echte Ausstattungsstück in Deutschland nennen, in dem Sinne, wie später die Meininger das klassische Schauspiel und das geschichtliche Repertoire auf die Bühne gebracht haben. Eine vor dreitausend Jahren untergegangene Herrlichkeit baute sich mit Tänzerinnen, Priestern, Kriegern wieder auf; ernst und wunderlich schauten die Wandverzierungen aus; die grotesken Steingestalten, bärtige Männerköpfe auf einem Stierleib mit Greifenflügeln, über dem Portal des Sonnentempels in Stein gegraben die Wortzeichen der assyrischen Keilschrift, grellbemalte Pfeiler, vergoldete Holzschnitzereien, eine üppige Verschwendung von bunten Teppichen und Kissen, das Bild der Sonne, die charakteristischen Bogenschützen im Chor, die Faune und Bacchanten des Bacchantenzuges — all das gewährte eine reiche, wechselnde Augenweide. Das Innere des Sonnentempels, der Thron- und Bankettsaal Sardanapals, der Blick auf Ninive, das waren vortreffliche Werke auf dem Gebiete der Dekorationsmalerei, von Prof. L. Gropius geschaffen. Sehr fein berichtet Karl Frenzel über dieses in Berlin Aufsehen erregende Ballett: „Die Phantastik, die wunderbare und fremde Großartigkeit des Stoffes ergreift den Zuschauer am stärksten im ersten Akt. Der Schlußtanz im halbdunklen Saal, wo über die wild in- und durcheinander verschlungenen Gruppen bald rote und grüne, gelbe und blaue Lichter hinzucken, ein dämonischer Zug in den

Bewegungen und in der Musik herrscht, erzeugt eine Stimmung, die annähernd etwas Sardanapalisches hat. Das könnte halb ein Gedicht von Heinrich Heine, halb eine Novelle von Edgar Poe sein. In Eigentümlichkeit ihm am nächsten steht der Zug der Bacchanten, wäre nur die Statue des großen Freudenbringers ein wenig stattlicher gewesen und auf einem Triumphwagen geführt worden! Diese Vermischung des Griechischen und Assyrischen ist fein erdacht ... Den Scheiterhaufen Sardanapals baut die Phantasie sich riesenhoch auf und wir wundern uns, wenn er in Wirklichkeit weitaus das Maß des Menschlichen nicht überschreitet. Doch ist das letzte Bild, erwägt man einmal, daß auch die Maschinerien des Herrn Daubner eine Schranke in ihrer Wirkung haben, prächtig und wirksam." Und dieser

Perruchino und dem schuftigen monienmeister Don Pasqua Fiorellina, die Braut des F Gregorio, raubt, um sie Herrn, Don Parasol, zuzu nicht lange auf dem Reperto blieben. Bedeutenden und haltigen Erfolg dagegen hat Zauberballett „Fantasca" (Akten und einem Vorspiel, 30. März 1869), sowie na französischen Feldzuge das a Ballett „Militaria" (vier und ein scenischer Prolog, am 27. April 1872), endlich deleine" (phantastisches in vier Akten und neun B zuerst am 13. März 1876) ganzes Füllhorn von reizenden dien hat Hertel über die lange der choreographischen Werke Taglionis (die wir nicht voll anführen konnten) ausgegoss dieser hat sich darin als ein

„Theater der Königin",
rektion des schon ge=
ktors Lumley in einem
losière" ihres Vaters,
ustasmierte mit ihrer
hrer Jugend und der
: Kunst die Engländer,
h ihre Tante Marie
rlotta Grisi und die
dert hatten. Nach ihrer
: London wurde die
erst in Berlin einge=
bütierte am 9. Novem=
; Königlichen Opern=
n für sie vom Vater
nierten Ballett Thea
lumensee. Auch in
tadt fand sie sogleich
t enthusiastische Auf=
hielt sofort ein günsti=
ent. Ihr Auftreten
etts des älteren Re=
)elva oder die
Schauspiel von Theodor
ie Titelrolle von einer
gestellt wird, wie in
n von Portici"), „Der
", „Der Schutz=
: von ihrem Vater),
erkur" (Le diable
ch dem Französischen
ven und Mazillier),
che Mädchen von
St. Georges und Al=
n Adam, „Paul und
ach Gardel von Ho=
von dem schon ge=
nen Wenzel Gährich,
r Hoguet thätig war),
hide" (von ihrem
Der Gott und die
(die Aubersche Oper)
ine Perlenschnur von
Triumphen für Marie
en Kunst von Jahr
s und sich verfeinerte,
hren Vater zu immer
eieren, immer mehr
sten Schöpfungen be=
ben genannten großen

Ballettschöpfungen ihres Vaters spielte sie fast immer die erste Rolle und war der erklärte Liebling des Hofes und des Berliner Publikums. Es ist wohl selten in der Geschichte des Theaters vorgekommen, daß eine Tänzerin das Wort auf der Scene ergreift: Marie Taglioni wurde vielfach durch minutenlangen Beifall ausgezeichnet, daß sie ihre mimische Leistung unterbrach und mit Worten das Publikum bat, man möge ihr erlauben, ihre Aufgabe weiter zu lösen. Niemals haben die bei den Königlichen Bühnen im Verzeichnis des Personals früher mitaufgeführten „Kehrfrauen" (jetzt als „Reinigungsfrauen" im Theater=almanach verzeichnet), so viel zu thun gehabt, wie zu jener Zeit, da in den Zwischenakten eine allgemeine Fege=rei des Podiums vorgenommen werden mußte, um die „duftenden Kinder des Frühlings", auch „Ge=müse des Ruhms" genannt, beiseite zu schaffen und freien Boden für die zierlichen Füßchen der Sylphide (eine Abformung ihres Fußes be=fand sich im Jahre 1892 auf der Wiener Theaterausstellung) zu ge=winnen. Große Triumphe feierte sie auf ihren Gastspielen in Wien und in Petersburg. An der Donau war sie (1853) wochenlang der Mittelpunkt der Gesellschaft, Johann Strauß, der Walzerkönig, kompo=nierte ihr zu Ehren eine Taglioni=polka nach Motiven der von ihr getanzten Balletts, Saphir veran=staltete geistreiche Symposien zu ihren Ehren, Fritz Beckmann, ihr Berliner Landsmann, hatte dabei eine neue Scene des unsterblichen Eckenstehers Nante gedichtet, in welcher er Mariens Erscheinen in Wien in drastisch=witziger Weise glorifizierte. — Vom Tage ihres ersten Debüts bis zum Ende des Jahres 1865 hat Marie Taglioni *an* 1497 Abenden getanzt und hier=

bei 877 mimische Rollen und 2526 Pas getanzt. Die größte Zahl der Wiederholungen fallen auf das Ballett Satanella, 192 Mal, dann Thea 108, Ellinor 89, Morgano 50 Mal u. s. w.

Ihr letzter Triumph war die „Myrrha" im Sardanapal, in der sie nach fachmännischem Urteil selbst die olympischen Grazien um ihre Kunst, ihre Anmut und Gelenkigkeit bewundert oder beneidet hätten. Ein halbes Jahr später, im Frühjahr 1866, nahm die geniale Künstlerin Abschied von der Bühne, um den Fürsten Joseph Windischgrätz zu heiraten. Marie Taglioni blieb, nachdem sie der Bühne Valet gesagt hatte, ihrem echten Künstlernaturell treu und hatte, so lange sie lebte, eine offene Hand für bedürftige Künstler und Kunstgenossen. In Venedig bewohnte sie einige Jahre

jener Zeit sind voll von Superlativen der Bewunderung über die Kunst der jungen Schönen. So schreibt der alte knorrige echte Berliner Musiker Zelter an Goethe: „Das Ballett interessiert jetzt am meisten und die kleine Elßler tanzt wirklich oder dreht (sich) und springt vielmehr zum Bewundern" und später heißt es noch begeisterter am 14. Februar 1832: „. . Die gestrige Vorstellung (von Aubers Oper „Der Gott und die Bajadere") geriet in allen Teilen so vollkommen, daß ich mich an der Musik wahrhaft ergötzt habe. Sie hat etwas Indisches, was anderes als man schon hatte. Geist, Neuheit, Leichtigkeit, Fluß und unser Gast Mlle Elßler (die Bajadere) tanzt nicht bloß, sie spielt so vollkommen, wie ich seit der Vigano (tanzte 1796 in Berlin) nichts gesehen habe. Das ganze

der ihr in Berlin durch Varnhagen von Ense die Wege ebnen ließ. Der frühere Stuttgarter Intendant Feodor von Wehl erzählt in seinen „Erinnerungen" eine sehr hübsche Geschichte aus Fanny Elßlers späterer Berliner Zeit. Wehl besuchte den schmollenden Diplomaten Varnhagen mit der Tänzerin, und die Begegnung war lebhaft und herzlich. Bei Varnhagen befand sich noch die Haushälterin Dore, die mit Rahel (die längst tot war) ins Haus gekommen war. Diese, die Fanny Elßler ebenfalls von früher her kannte, ließ es sich nicht nehmen, die Gäste mit Schokolade zum Frühstück zu bewirten. Sie reichte sie selbst herum, und nachdem Fanny Elßler sie gekostet, fragte, wie sie ihr munde. „O, ganz vortrefflich!" lautete die Antwort, worauf Dore freudestrahlend ausrief: „Kein Wunder, gnädige Frau! Es ist die Schokolade, die Sie vor siebenundzwanzig Jahren der Frau Geheimrat von Varnhagen selber aus Wien zum Geschenke mitgebracht haben." Ein lautes Gelächter war die verlegene Antwort auf diese Enthüllung. „Dore! Dore!" sagte Varnhagen, ihr mit dem Finger drohend, „wer wird mit schönen Frauen von so alten Zeiten sprechen!" Fanny Elßler aber, liebenswürdig wie immer, ging mit ihrem holdseligsten Lächeln, schnell gefaßt, auf die erschrockene Dore zu, und sie umarmend und küssend, sagte sie: „Ich danke Ihnen, liebe Dore, für die treue Aufbewahrung meiner geringfügigen Gabe. Ich trinke sie heute mit Rührung und in dankbarer Erinnerung an die alten Zeiten, die meine schönsten waren und meine glücklichsten, weil sie die Freundschaft und Güte einer Frau von Varnhagen verklärte." Und eine Besucherin aus dem Jahre 1876, E. Schreiber, schildert die Künstlerin in folgender ansprechender Weise: „Eines Tages trat Fanny bei mir ein, um ein Stündchen zu verplaudern, das sie gerade frei hatte, ehe sie einer Einladung zum Diner Folge leistete. Frau Elßler machte nicht den Eindruck einer schönen alten Frau. Auf ihrem Gesichte schien ewige Jugend im Fluge festgehalten zu sein. Dies Antlitz wies kein Fältchen auf, nur die rosig schimmernden, jedoch nicht geschminkten Wangen paßten nicht recht zu dem etwas fahl gewordenen Teint des übrigen Gesichtes. Wir waren im Hochsommer. Die Künstlerin trug leichte, hellgraue Seide, welche eng die noch immer wunderschön geformte Büste umspannte. Am herzförmigen Ausschnitt der Taille steckte eine la France-Rose. Das glatt gescheitelte Haar, noch von keinem Silberfädchen durchzogen, schlang sich im Nacken zu einem griechischen Knoten. Lichtrosafarbene Bänder lagen nach Art der griechischen Reifen um das Haupt. Jede andere Frau in vorgerückteren Jahren würde, so gekleidet, lächerlich gewesen sein. Fanny glich einem anmutvollen, dem Rahmen entstiegenen Bilde, nichts störte die Harmonie ihrer Erscheinung. Die weißen, vornehm schlanken Hände begleiteten ihre Reden mit edlen, gemessenen Bewegungen, zuweilen sah man den wunderschön gebildeten Fuß, der, wenn die Elßler angeregt sprach, unter dem Kleide hervorschaute und mit seinen Spitzen, selbst wenn sie saß, Bewegungen machte, die mir sonst bei niemand aufgefallen sind. Die Stimme Fannys klang sehr angenehm, sie sprach ungemein natürlich, ohne alles Pathos, sie war niemals geistreich, immer klug, und nie habe ich sie spöttische Bemerkungen machen hören." Ein Wiener Chronist charakterisiert die Elßlers also: Fanny — Ideal der Anmut; Therese — tanzende Rie-

Hermine (die weniger bekannt gewordene) — interessante Schwärmerin. Rückert dichtete bekanntlich folgendes Epigramm auf sie:

> „Ich kann nun ruhig schlafen gehen,
> Ich habe das höchste im Leben,
> Der göttlichen Fanny Beine gesehen
> Sich hoch bis zum Himmel erheben" . . .

Fanny Elßler, geb. am 23. Juni 1810, ging im Jahre 1851 von der Bühne ab, um nur noch einigemal in Wohlthätigkeitsvorstellungen aufzutreten. Sie war selbst sehr wohlthätig und hatte regelmäßigen Zuspruch alter bedürftiger Kollegen und Kolleginnen. „Ich gab einst durch meine Füße," scherzte sie einmal, „jetzt müssen es die Hände thun, aber sie taugen viel weniger." Therese Elßler, geb. 1808, starb unter dem Namen Frau von Barzende künstlerische Leistungen, die allen Zeitgenossen unvergeßlich geblieben sind.

752. Ausblicke. Schluß. Nur Episoden aus der langen, bunten, entwicklungsreichen Geschichte des Balletts konnten in diesem engen Rahmen in mehr oder weniger ausgeführten Bildern vorgeführt werden, keine Universalhistorie der dramatischen Tanzkunst. So konnte das Ballett in Wien nur gestreift werden, wo Fanny Cerrito, das Bild der Anmut, Mimi Dupuis, die graziöse Kokette, Helene Schlanzowsky mit den stählernen Nerven, Louise Pierson, die Vertreterin der Nationaltänze, die pikante Charlotte Grisi-Perrot, die anmutig-ernste Crombé, Amalie Ferraris, die Aetherische, wirkten und eine glänzende Blüte der Tanzkunst darstellten. So kann nur im Fluge an Stuttgart erinnert werden, wo Ende des 18. Jahrhunderts

ner Ballett als dramatisch-künst-
risches Ganzes wohl zur Zeit nicht
ieder die glänzende Höhe erreicht,
e es in der Epoche von 1830 bis
wa 1880 einnahm.

Gestreift kann auch nur werden
s Ballett auf den Berliner Privat-
eatern. Für die **Krollsche**
ühne (jetzt: Neues Kgl. Opern-
eater) hat Allwill Raeder in
ner Denkschrift „Kroll“ (1894)
s Material mit Bienenfleiß zu-
mmengetragen und geistreich ver-
beitet. Für das **Viktoria-**
eater ist namentlich ein Name
merkenswert: **Luigi Manzotti**,
n dem unter der Direktion von
ustav Scherenberg am 20. Oktober
83 das allegorische Ballett „**Ex-**
lsior“ (mit verbindendem witzi-
n und poetischen Texte von Oskar
umenthal) unter glänzendem Er-
lge in Scene ging. „Excelsior“
r zuerst an der Mailänder Scala
fgeführt worden, dann am Pariser
entheater, wo es mit der tempera-
entvollen, feurigen **Zucchi** Furore
chte und sich lange auf dem
pertoire hielt. Dies Ballett be-
chnet, wie ein späteres von dem-
ben italienischen Komponisten
lmor“ (27. April 1886) eine neue
nteilung der Bühne für die dra-
tische Tanzkunst. Manzotti führte
ne Choristen und Choristinnen
ungemein effektvollen und über-
schenden Diagonalreihen und Ser-
pentinwindungen („Der Aufmarsch
der Ströme“) über die Bühne und
erreichte damit ganz ungeahnte
Effekte der scenischen Perspektive,
welche durch die moderne Beleuch-
tungskunst noch erhöht wurde. Ein
weiteres Ballett von Manzotti,
„**Sieba**“, nach einem alt-skandi-
navischen Stoff, wurde in Paris
aufgeführt, hat aber den Weg nach
Deutschland nicht gefunden. Ueber
eine Glanzepoche des Balletts in
Kopenhagen wird im biblio-
graphischen Teile berichtet werden.

Die moderne Zeit, in welcher
die musikalische Bühne entweder
von der schweren Musik Richard
Wagners oder von dem öden Veris-
mus der Neueren beherrscht wird,
hat, wie es scheint, leider wenig
Sinn für die schöne und edle Kunst
des wirklichen Balletts. Es müßte
ein Dichter und zugleich ein er-
fahrener Theatermann sein, der dem
Ballett, wie es gewesen ist, wieder
neue Wege weisen könnte. Eine
Zeit aber, da das allein beliebte
Variété, die Ueberbrettelei auf der
ganzen Linie, die Umrisse aller
Künste verwischt, eine Zeit der
Künsteleien, in der das Theater
immer mehr ein Versuchsfeld für
dilettierende schriftstellerische Kunst-
handwerker zu werden droht, ist
kein günstiger Nährboden für das
Ballett, das, wie jede wahre Kunst,
einen ernsten Künstler erfordert.

Hermine (die weniger bekannt gewordene) — interessante Schwärmerin. Rückert dichtete bekanntlich folgendes Epigramm auf sie:

„Ich kann nun ruhig schlafen gehen,
Ich habe das Höchste im Leben,
Der göttlichen Fanny Beine gesehen
Sich hoch bis zum Himmel erheben" . . .

Fanny Elßler, geb. am 23. Juni 1810, ging im Jahre 1851 von der Bühne ab, um nur noch einigemal in Wohlthätigkeitsvorstellungen aufzutreten. Sie war selbst sehr wohlthätig und hatte regelmäßigen Zuspruch alter bedürftiger Kollegen und Kolleginnen. „Ich gab einst durch meine Füße," scherzte sie einmal, „jetzt müssen es die Hände thun, aber sie taugen viel weniger." Therese Elßler, geb. 1808, starb

zende künstlerische Leistungen, die allen Zeitgenossen unvergeßlich geblieben sind.

752. Ausblicke. Schluß. Nur Episoden aus der langen, bunten, entwicklungsreichen Geschichte des Balletts konnten in diesem engen Rahmen in mehr oder weniger ausgeführten Bildern vorgeführt werden, keine Universalhistorie der dramatischen Tanzkunst. So konnte das Ballett in Wien nur gestreift werden, wo Fanny Cerrito, das Bild der Anmut, Mimi Dupuis, die graziöse Kokette, Helene Schlanzowsky mit den stählernen Nerven, Louise Pierson, die Vertreterin der Nationaltänze, die pikante Charlotte Grisi-Perrot, die anmutig-ernste Crombé, Amalie Ferraris, die Aetherische, wirkten und eine glänzende Blüte der Tanzkunst darstellten. So kann nur im Fluge an Stuttgart erinnert werden.

lt als dramatisch-künst-
nzes wohl zur Zeit nicht
glänzende Höhe erreicht,
er Epoche von 1880 bis
einnahm.

kann auch nur werden
auf den Berliner Privat-
Für die Krollsche
pt: Neues Kgl. Opern-
it Allwill Raeder in
lschrift „Kroll" (1894)
al mit Bienenfleiß zu-
agen und geistreich ver-
Für das Viktoria-
st namentlich ein Name
ert: Luigi Manzotti,
nter der Direktion von
renberg am 20. Oktober
llegorische Ballett „Ex-
mit verbindendem witzi-
tischen Texte von Oskar
) unter glänzendem Er-
ene ging. „Excelsior"
n der Mailänder Scala
vorden, dann am Pariser
, wo es mit der tempera-
feurigen Zucchi Furore
sich lange auf dem
hielt. Dies Ballett be-
e ein späteres von dem-
ienischen Komponisten
7. April 1886) eine neue
der Bühne für die dra-
nzkunst. Manzotti führte
sten und Choristinnen
n effektvollen und über-
Diagonalreihen und Ser-
pentinwindungen („Der Aufmarsch der Ströme") über die Bühne und erreichte damit ganz ungeahnte Effekte der scenischen Perspektive, welche durch die moderne Beleuchtungskunst noch erhöht wurde. Ein weiteres Ballett von Manzotti, „Sieba", nach einem alt-skandinavischen Stoff, wurde in Paris aufgeführt, hat aber den Weg nach Deutschland nicht gefunden. Ueber eine Glanzepoche des Balletts in Kopenhagen wird im bibliographischen Teile berichtet werden.

Die moderne Zeit, in welcher die musikalische Bühne entweder von der schweren Musik Richard Wagners oder von dem öden Verismus der Neueren beherrscht wird, hat, wie es scheint, leider wenig Sinn für die schöne und edle Kunst des wirklichen Balletts. Es müßte ein Dichter und zugleich ein erfahrener Theatermann sein, der dem Ballett, wie es gewesen ist, wieder neue Wege weisen könnte. Eine Zeit aber, da das allein beliebte Variété, die Ueberbrettelei auf der ganzen Linie, die Umrisse aller Künste verwischt, eine Zeit der Künsteleien, in der das Theater immer mehr ein Versuchsfeld für dilettierende schriftstellerische Kunsthandwerker zu werden droht, ist kein günstiger Nährboden für das Ballett, das, wie jede wahre Kunst, einen ernsten Künstler erfordert.



Geschichte der Zauberpossen

von

Gotthilf Weisstein.

753. Anfänge in Wien. In den Kinderjahren des deutschen Theaters, als die Stegreifkomödie an die Darsteller die Anforderung stellte, nicht nur Schauspieler und Dichter, nicht nur Meister des Worts, sondern auch Sänger und Tänzer zu

Colombine, spielte. Einige Titel dieser Stücke, an denen auch der genannte Bernardon-Kurz großen Anteil hatte, waren: „Die eilf kleinen Luftgeister“, „Der Buben- und Weiberkrieg“, „Bernardon im Tollhause“,

den Aktes eine solenne Prügelei, :r unflätige Schimpfreden voraufgen. Ein zeitgenössischer Kritiker :richtet hierüber: „Den Vorteil :r Schauspieler in Erwägung gegen, waren diese Komödien nach :n Grundsätzen alter Oekonomie :rfertigt. Denn Fliegen, die Arien, ne Maulschelle wurden dem Schauieler unter dem Namen „Nebenfälle" besonders bezahlt. Es war so natürlich, daß ein Schauspieler ch und den Seinigen viel zu sinen, viel zu fliegen gab und seine stücke auf Maulschellen arbeitete, ovon er sich gewiß die meisten erteilte." Es hat sich aus dieser eriode ein förmlicher Tarif erlten, von dem die nachfolgenden hmachvollen Prämien anscheinend enig für das Ehrgefühl der Künstr sprechen:

ür jedes Auffliegen im Stücke	1.—	fl.
ür einen Sprung ins Wasser	1.—	„
ür einen dito über eine Mauer oder von einem Felsen herab . . .	1.—	„
ür jede Verkleidung (Hanswurst-Bernadon mußte sich unzählige Male umkleiden) . .	1.—	„
ür Prügel	0.34	„
ür eine Ohrfeige oder einen Fußtritt . . .	0.34	„
ür jeden erhaltenen schwarzen oder weißen Fleck	0.34	„
ür's Begießen . . .	0.34	„
eder Duellant in den Combattements . .	0.34	„

Natürlich sind die oben erwähn:n Prügel passiv gemeint, denn as aktive Prügeln wurde nicht esonders honoriert, das Vergnüen daran, sagt Eduard Devrient, ußte als Lohn für die Mühe geommen werden.

Uebrigens haben sich merkwürdigerweise einzelne dieser Bestimmungen noch lange, zum Teil bis in unsere Zeit, sogar an ersten Theatern, erhalten. So bekamen in Wien die Darsteller des Mohrs Monostatos in der „Zauberflöte", des Othello extra ausgesetzte Vergütungen für das Schwärzen des Gesichts und der Gliedmaßen, und so wurde — wenigstens bestimmt noch um 1884 — an einem Hoftheater „Fliegegeld" an diejenigen Darsteller bezahlt, denen ihre Rolle vorschrieb, auf einer Flugmaschine zu erscheinen. Der Darsteller des „Oberon" in der Oper und des „Mime", der von Siegfried, an einem Drahtseil hängend, abgetragen wurde, erhielt jenes Extrahonorar in Höhe von 15 Mk. Jetzt wird der hängende Mime durch eine Puppe ersetzt, dagegen erhalten in den Nibelungen noch die Rheintöchter und die Sängerin des Waldvogels, die im zweiten Stockwerk in einem Korbe sitzt, auch „Fliegegeld" — doch sind zum Glück für die Künstler die Preise gestiegen.

Sehr merkwürdig wirkt auf uns eine Quittung dieser Art aus der geschilderten alten Zeit, die uns aufbewahrt ist. Sie lautet:

Diese Woche 6 Arien gesungen	6.—	fl.
Einmal in die Luft geflogen	1.—	„
Einmal ins Wasser gesprungen	1.—	„
Einmal begossen worden	0.34	„
2 Ohrfeigen bekommen	1.08	„
1 Fußtritt	0.34	„

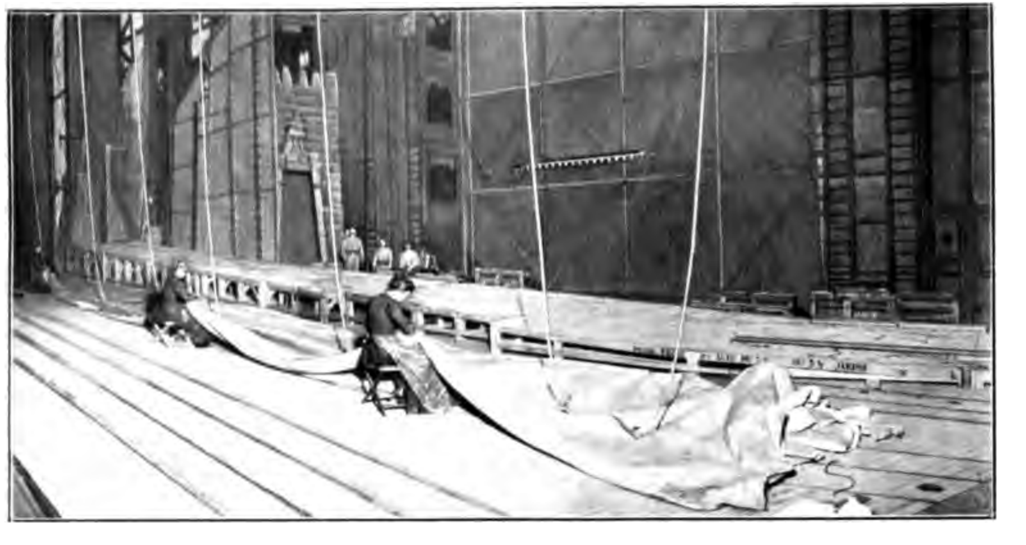
worüber dankbarlichst quittiere.

Bekanntlich hat auch Molière als Darsteller des Sganarelle in seiner Komödie Schläge bekommen, und als man ihm dies als Beschimpfung anrechnete, antwortete er: „D

bin es nicht, Sganarelle ist es, der sie bekömmt." Diese Wiener Possenspieler bezogen, ob sie flogen, ins Wasser sprangen oder geprügelt wurden, alles auf sich persönlich, und für ihre Bravour auf der Flugmaschine wie für Schläge quittierten sie „dankbarlichst"!

Von diesen Stücken hat sich naturgemäß wenig erhalten, von den meisten nur die Titel oder die mitunter gedruckten „Avertissements" samt den eingestreuten Arien, hier und da ein mageres Scenarium. Von ernsten Stoffen wollten die Zuschauer nichts wissen, und so findet man vielfach auf den großen, langatmigen Plakaten oder Theaterprogrammen die Mitteilung, „in der ganzen Comödie seyend nur 6 serieuse Scenen", und niemals wurden die Namen der Darsteller auf dem Zettel genannt. Es hieß

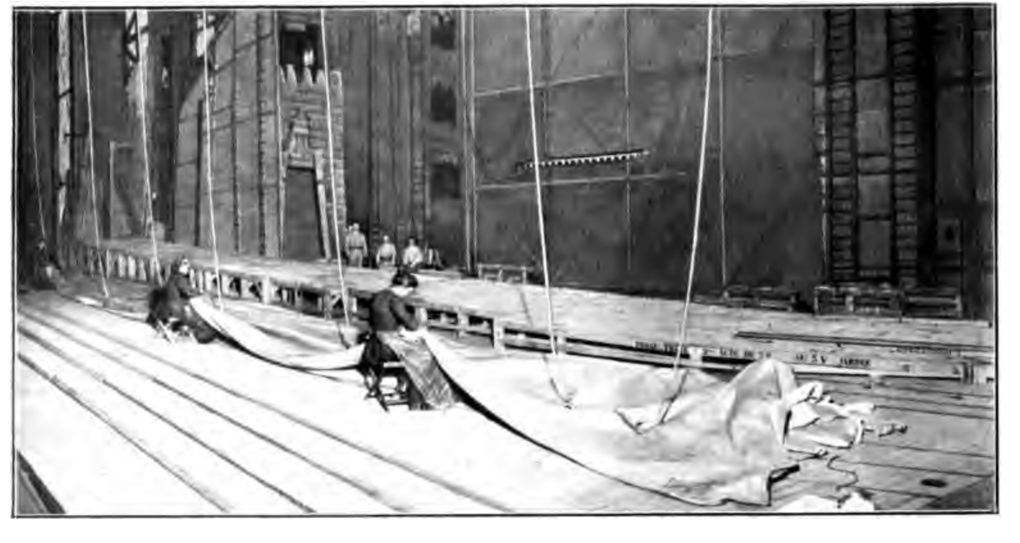
die Vorbereitungen zur Wahl des neuen Kaisers und allerlei festliche Veranstaltungen zur Krönung in Aussicht standen. Hier befand sich ein Prinzipal Wallerotty, der in dem gleichen Kunst-Genre beschlagen war, wie das Wiener Ensemble. Von nicht gewöhnlicher Belesenheit, nahm er seine Stoffe und Stücke, wo er sie fand, und paßte sie durch allerlei theatralische Zuthaten von Maschinerien, Zwischenspielen, Gesang, Tanz und Feuerwerk dem Zeitgeschmack an. Er gab hier (15. April 1741) u. a. eine Komödie, die der Zettel folgendermaßen ankündigt: „Eine allhier erst componirte mit neuen Arien sowohl als verschiedenen Auszierungen des Theatri decorirte auserlesene intrigante und extraordinair lustige Piece Comique, betitelt Die verliebte Zau-



Die Bühne der Pariser Oper am Morgen eines Premièrentages.

Dunkel und öde liegt die Bühne da, nur spärlich durch einige Glühlampen erleuchtet. Die Maschinisten stellen die Dekoration auf, während Nähterinnen die letzte Hand an die Leinwand des Hintergrundes legen. Das technische Personal besteht aus 2 Chefs, 4 Inspektoren, 80 Maschinisten und, je nach Bedarf, 20—60 Hilfsarbeitern.

Dekorationsmalers Carpezat.



Die Bühne der Pariser Oper am Morgen eines Premièrentages.

Dunkel und öde liegt die Bühne da, nur spärlich durch einige Glühlampen erleuchtet. Die Maschinisten stellen die Dekoration auf, während Nähterinnen die letzte Hand an die Leinwand des Hintergrundes legen. Das technische Personal besteht aus 2 Chefs, 4 Inspektoren, 80 Maschinisten und, je nach Bedarf, 20—60 Hilfsarbeitern.



korationsmalare. Carpeust

Der sich in wilden dunkeln Blumen wiegt;
Seht, wie mit Steinen und mit Muschelwerk
Die Wand ein eigensinnger Fleiß geputzt,
Wie Schatten auf- und abwärts schweben, laßt
Durch Traumgestalten euch ergötzen, stört
Mit hartem Ernste nicht die Gaukelnden.

In diesem süß wie ein Forellenbach murmelnden Prolog sind mit feiner Hand alle die Elemente zusammengefaßt, aus welchen die ideale Zauperposse besteht, und in diesem Märchen hat Tieck auch meistens die ironische Stimmung ausgeschaltet und den echten Ton festgehalten.

Es dauerte vier Jahrzehnte, bis sich ein kongenialer Theaterpraktiker fand, dies „Ammenmärchen" auf die Bühne zu bringen, es war Karl Immermann, der es auf seiner Musterbühne in Düsseldorf am 3. Mai 1835 zur Aufführung brachte. Er berichtet darüber selbst an Tieck am Tage darauf: „. . . Das erfreulichste war mir, daß das Stück sich wirklich, wie ich beständig geglaubt habe, als völlig dramatisch-theatralisch bewährt hat. Die sonderbaren Maskenfiguren der ersten Scene beschäftigen und fesseln, und bringen bei dem überhaupt für Poesie Empfänglichen sogleich die gehörige Stimmung hervor. Nach und nach tritt der Ernst heran, die Spannung steigert sich, und wächst bis gegen Ende zum tragischen Affekt, auf welchem Gipfel sich das Werk wieder durch Scherz gelinde beruhigt. Kurz, es sind in diesem freien Gebilde der Phantasie zugleich alle Requisiten des materiellen Theaters vorhanden. *Das wußte ich längst von diesem, wie von manchem anderen* Ihrer und anderer Werke, allein es ist doch erfreulich, dieses isolierte Wissen nun auch durch die Praxis bewährt zu sehen. Mein Glaube steht fester als je, daß unsere Bühne nicht verarmt ist, vielmehr auf der Stelle reich dastehen würde, wenn wir uns nur entschließen könnten, die unbenutzten Schätze, welche wir besitzen, hinauf zu fördern . . . man kann dreist behaupten, daß der Sinn und Humor keiner einzigen Scene verloren gegangen ist. Eine im Gebäude verirrte Katze erschien, munter hin- und herspringend, in manchen Scenen auf der Bühne, als wollte sie an der Handlung teilnehmen. Wenn man Ihrer Neigung zu diesen Tieren sich erinnert, so hat das wirklich etwas Mystisches. Dieser ungestiefelte Kater störte übrigens nicht, da er nur in lustigen Scenen kam und sogleich zu einigen Lazzi verbraucht wurde. Mehrere Zuschauer haben wirklich geglaubt, die Katze gehöre zum Stück." Auch Christian Dietrich G r a b b e, der selbst Zaubermärchen und Zauberpossen hinterlassen, war von dieser Vorstellung begeistert. August Wilhelm S c h l e g e l urteilte über diese Dramatisierung des altberühmten Märchens vom „Barbe-Bleue", noch ehe er den später mit ihm eng befreundeten Verfasser kannte, daß hier „ein dichtender Dichter es gewagt hat, den unscheinbaren Stoff zu einer ausführlichen dramatischen Darstellung zu entfalten. Er hat dabei, um dem luftigen Nichts eine örtliche Wohnung und einen Namen zu geben, die Scene nach Deutschland versetzt, und das deutsche Ritterkostüm gewählt."

Ganz anders läßt sich die in Immermanns Brief bereits angedeutete zweite Zauberkomödie an. „D e r g e s t i e f e l t e K a t e r, e i n K i n d e r m ä r c h e n i n 3 A k t e



lanzzeit der Zauber-
nand Raimund. Eine
iode erlebte die Zauber-
der Herrschaft Ferdi-
nds (geb. in Wien 1.
5. Sept. 1836) am
Theater in Wien.
Schauspieler von Ta-
gkeit, mit einer, wenn
oßen, aber besonders
ngstimme begabt, hatte
iche älterer komischer
große Beliebtheit er-
legentlich, bei eigenen
Schauspielerbenefizen
sich rührende Couplets
träge zurechtgemacht,
er Zufall dazu führte,
Dichter einer Komö-
n. Bei seinem Be-
1823 fehlte ihm ein
ck, so schrieb er (nach
„Tutu" von Lang-
iaktige Zauberposse
Der Barometer-
er Zauberinsel"
hrt auf dem „Thea-
opoldstadt", am 18.
3). Die Fee Rosa-
alte Satzungen ge-
hundert Jahre ein-
gaben einem armen
erleihen. Sie über-
ufalle, wer diesmal
sein soll: es soll der
dem Augenblicke des
den Ruinen im Pal-
, es ist, wie sogleich
er Menschheit nach-
rd, der zu Grunde
arometermacher Bar-
ueckſilber (von Rai-
tellt), ein verliebter
e, der die drei Zauber-
n soll. Sie künden
rch Fragen an: Wer
lafen? Wer will mich
will mich schwingen?
silbernes Waldhorn,
Heere herbei-

zaubert, eine schwarze Schärpe, mit der man sich, wohin man will, versetzen kann, und ein goldener Zauberstab, der alles in Gold verwandelt. Die überspannte Prinzessin Zoraide weiß ihm alle drei Zaubergaben listig abzunehmen, nachdem er bereits allerlei Wunderthaten mit ihnen verrichtet hat. Er prellt sie aber doch mit Hilfe der List ihrer Kammerzofe Linda, nachdem er ihr eine häßliche lange Nase angezaubert hat, mit der er sie sitzen läßt. Das Zauberspiel mit seiner einfachen, geschlossenen Handlung sprudelt von Humor und Lustigkeit, von zeitgenössischen scherzhaft-satirischen Ausfällen und hatte sogleich bei den Wienern einen starken und bedeutungsvollen Erfolg. Eine Reihe von lustigen Schelmenstreichen und maschinellen Künsten vereinigte sich mit der Originalität der vorgeführten Figuren in dieser Komödie, um dem Theaterpublikum die Empfindung beizubringen, hier ist ganz neuer Wein in die alten Schläuche gegossen worden, hier steht man einem ursprünglichen, sprudelnden Talent gegenüber. Auch alle die Verwandlungen, die ganze Zaubermaschinerie hatte der sichere Theaterpraktiker Raimund in richtiger Verteilung und in ansprechender Weise angewendet. „Die Ruinen verwandeln sich in ein hellrotes Wolkenzelt, mit weißen Rosen geschmückt," dann dies wieder in die Ruinen. Die Thür verwandelt sich bei dem Berühren mit dem Zauberstabe in Gold, die Säulen in Silber. Beim Erklingen von Quecksilbers Zauberhorn, nachdem ihm Zoraide den Stab entrissen hat, kommt eine Schar von idealen Soldaten schnell aufmarschiert, die Leibgarde bildet sich von Zwergen, die sich um Quecksilber reihen. Sie legen die Leitern *an den Palast des Tutu, Zoraidens schläfrigen Vaters,* und stürmen

hinauf. Die Zwerge bringen einen großen Mauerbrecher und stoßen damit das goldene Thor ein. In der Luft erscheinen zwei Kanonen in Wolken, bei denen sich je ein Genius als Kanonier befindet. Die Zwerge, einer auf Quecksilbers Arm, einer an seiner Hand, verteidigen ihn gegen die aus dem Palast stürmenden Insulaner. Das Gefecht wird auf der Bühne allgemein, der Palast steht in Flammen, Tutu und Zoraide werden von Quecksilbers Scharen herausgebracht. Lidi, die erste Nymphe der gebietenden Fee, erscheint in einem Wolkenzelt als Kriegerin gekleidet, von vier Genien umgeben, welche kleine Fahnen schwingen, die Genien tragen auf dem Haupte Helme, wovon jeder einen transparenten Buchstaben enthält, die zusammen das Wort „Sieg" bilden. — Quecksilber kommt in

wie z. B. Korntheuer, selbst Freude an der Darstellung und an dem Stücke hatten, getragen sah.

Sein nächstes Stück in dem durchaus als neu empfundenen Genre, ist bereits bedeutend tiefer. Es betitelt sich „Der Diamant des Geisterkönigs", Zauberspiel in 2 Aufzügen und erschien zuerst an der gleichen theatralischen Stätte, wie das vorige, am 17. Dezember 1824. Der Sinn dieses anmutigen und phantastischen Märchenspiels ist, daß ein liebendes und geliebtes Weib der edelste Diamant ist, den ein Mensch besitzen kann. Scherz und Humor, sowie gemütvoller Ernst und tiefe Empfindung sind in diesen flotten Scenen, in denen wiederum die Zaubermaschinerie am richtigen Orte wirksam wird, innig verquickt und zwar in so glänzendem Rahmen, daß die

herese Krones (Mariandl), ine Harmonie zwischen beiden, g wahren Natur abgelauscht; ennoch — es ist wahrhaft h, — erkannten die mit Taub- lindheit Geschlagenen nicht, e von diesem Künstlerpaar gen . . . Dem Poeten Rai- werden die Herzen der Wiener gen." —

roy hat in dem Genre, welches „Lumpacivagabundus" be- hat, niemals wieder die gleiche ische und künstlerische Kraft ge- eine zahlreichen Wiener Lokal- und Schwänke fallen aus dem n dieser Darstellungen heraus.

. **Karl Meisl** (geb. 30. Juni zu Laibach, gest. 7. Oktober n Wien) hat gleichfalls neben österreichischen Lokalstücken Zauberstücke, daneben mehr- thologische Karikaturen, Pa- von gerade gegebenen Tra- u. s. w. geschrieben, in denen ts der Spaßmacher die Haupt- ist. „Halb Fisch, halb ch," Zauberspiel wurde bei Erstaufführung im Leopold- Theater am 5. Novbr. 1818 enefiz von Raimund gegeben, berne Machwerk (an dem der genannte Gleich Anteil hatte) jedoch nicht. Ein Stück von wurde sehr populär: Die „Das Gespenst auf der i" (zuerst am 2. Oktober 1819 n Leopoldstädtischen Theater), ielt Fortsetzungen, wurde pa- und gelangte auch nach Berlin Königstädtische Theater. Seine n Zaubermärchen mit Gesang anz „Arsenius der Wei- ind", „Arsena die Män- indin", „Die Wiener in ad", „Der Schutzgeist Frauen", „Haß und Liebe Arsenius und Arsena", grüne *Männchen" haben e nicht lange gehalten.*

759. Adolph Bäuerle (geb. 9. April 1786 in Wien, gest. 19. September 1859 in Basel), der Erfinder der komischen Figur Staberl, hat eine lange Reihe von Zauberspielen geschrieben, von denen viele jedoch ungedruckt blieben. Genannt seien „Tischlein decke dich", „Lindane oder die Fee und der Haarbeutelabschneider" (Parodie), „Die Zauberschminke oder das Land der Erfindungen", besonders gefiel seiner Zeit aber die dreiaktige Volks- und Zauberoper „Aline oder Wien in einem andern Weltteile" durch die eingestreuten Lieder, von denen noch heute manches populär geblieben ist. Hier kommt zuerst das Wort vor „(Es giebt) ja nur ein' Kaiserstadt, ja nur ein Wien", hieraus stammt das scherzhafte Fragespiel „War's vielleicht um eins, war's vielleicht um zwei?" u. s. w.

760. Verschiedene Wiener Nachahmer. Wenigstens erwähnt mag werden, daß der bereits genannte Direktor des Carl-Theaters Carl von Bernbrunn eine Lokal-Zauberposse „Der Geist im Hofgarten" geschrieben hat, daß auch die schauspielerische Partnerin von Raimund, Therese Krones, sich in diesem Fach versucht hat in dem Zauberspiel „Sylphide das Seefräulein", welches zuerst im Leopoldstädter Theater am 6. Februar 1828 in Scene ging und von da auf zahlreiche norddeutsche Bühnen gelangte. Eine echt Wienerische Produktion ist endlich das komische Zauberspiel „Sküs, Mond und Pagat" von Franz Rosenau, welches die populären Kartenbilder des Tarockspiels auf die Scene brachte (27. Januar 1820 im Josephstädtischen Theater).

761. Die Zauberposse in Norddeutschland um 1850. In dem

Austausch der dramatischen Erzeugnisse zwischen dem Süden und dem Norden, eine Geschichte des litterarischen Ex- und Importes, die noch nicht geschrieben ist, stehen die Wechselbeziehungen zwischen Wien mit seiner gesamten österreichischen Volksdramatik und den norddeutschen Bühnen an erster Stelle. Dieser Austausch der dramatischen Waren, dieses Hin und Her bezieht sich jedoch nicht nur auf originalwiener und original-österreichische Erzeugnisse, sondern auch auf Bearbeitung fremder Stoffe, auf die Lokalisierung ausländischer Stücke. Andererseits kommt es vielfach vor, daß derselbe französische, englische, italienische Stoff einen Bearbeiter in Wien und einen zweiten in Berlin findet und daß beide Verdeutschungen friedlich nebeneinander Geltung finden. Von den bisher behandelten österreichischen Zauberspielen haben, wie bereits im einzelnen bemerkt, nur die Spitzen, namentlich Raimund, Eingang, dauernden Eingang im nördlichen Deutschland gefunden. Die in der Folge zu besprechenden

schinisten, die glänzende Ausstattung der deutschen und französischen Feerien konnte über ihren schalen und geistlosen Inhalt nur kurze Zeit hinwegtäuschen. Bis in die siebziger und achtziger Jahre hinein hat diese Art der Zauberposse Geltung behalten, um in den letzten Jahrzehnten ganz zu verschwinden.

762. **Karl August Görner** (geb. zu Berlin 29. Januar 1806, gest. zu Hamburg 9. April 1884) war ein ebenso ausgezezeichneter Schauspieler im Charakterfach wie ein erfindungsreicher Bühnendichter. Zahlreiche Zauber- und Märchenspiele sind (außer seinen Lustspielen) seiner zugleich dichterischen wie theaterpraktischen Feder entflossen, er verstand es, die alten hübschen kindlichen Märchen- und Sagenstoffe dramatisch zu beleben, interessante Bühnenbilder zu schaffen und ebenso in dem von ihm neubegründeten Genre der Kinderkomödien, wie auch in seinen Zauberpossen, nicht etwa nur für Kinder theatralisch zu schreiben. „A s c h e n b r ö d e l“, „Sneewittchen“, „Frau Holle“,

werden muß. Freier und phantastischer, noch erfindungsreicher und origineller ist **Prinz Honigschnabel**, Zaubermärchen mit Gesang und Tanz in 3 Abteilungen und 7 Bildern, Musik von Th. Hauptner. Die Geschichte des fabelhaften Fürsten Brummbrumm, seiner Gemahlin und seines Töchterleins, Prinzeß Mieschen, die im Krollschen Theater in Berlin zuerst am 11. Dezember 1856 aufgeführt worden ist, hat Görner zwar im Verein mit C. Löffler nach einer französischen Idee geschrieben, sie zeigt aber in allen Teilen die genaue Faktur Görnerschen sprudelnden, burlesken Humors. Sehr lustig ist die Idee, daß der fabelhafte Fürst seine ganze Umgebung, seine Räte, seine Soldaten, schließlich seine Frau und Tochter zum Teufel wünscht, daß der Teufel ihm immer gehorcht und daß Brummbrumm schließlich fast allein in seinem Reiche bleibt, bis der Zauberprinz Honigschnabel die Reise nach der Hölle antritt und nach allerlei Abenteuern mit Räubern und Erscheinungen den Teufel um die bereits gefangenen Seelen prellt. Der Akt in der Hölle, in der es keine Strafen, sondern nur Lustigkeit und Amüsement giebt, ist mit besonders witzigen Einfällen verbrämt, von denen ein ganzer Sprühregen über die ganze Komödie mit vielem Humor verteilt ist.

763. Gustav Raeder (geb. 22. April 1804 zu Breslau, gest. 16. Juli 1868 zu Teplitz). Aus einer alten Schauspielerfamilie stammend, die ihren Stammbaum bis zu der großen Sophie Friederike Seyler, geb. Sparmann zurückführen kann, stellt Gustav Raeder in der Mischung von Humor und Gemüt, von empfindungsreichem Ernst und witziger Komik einen speziell norddeutschen Typus dessen dar, was uns bei dem Urwiener *Raimund so sympathisch* berührt. Keine Schärfe, keine Frivolität kommt in seinen zahlreichen Zauberkomödien vor, seine satirischen Einfälle, sein witziger Spott bleibt immer liebenswürdig und wirkt niemals verletzend. Raeder war Komiker am Dresdener Hoftheater und dort hat die lange Reihe seiner feinen Zauberspiele das Licht der Rampen zuerst erblickt. Sein Erstlingswerk „**Der Weltumsegler wider Willen**“ zeigt ihn noch tastend in dem neuen Genre, doch ist bereits ein phantastisch-großer Zug in dieser Posse, wie ihn neuerdings Jules Verne in seinen erfindungsreichen Komödien gezeigt hat. Tiefer und geistreicher zeigt sich „**Der artesische Brunnen**“, Zauberposse in 3 Abteilungen und 4 Aufzügen mit Gesängen und Tänzen (zuerst 1845), in welchem der Kabylenfürst Abdel Kader, der seit den dreißiger Jahren in stetem Kriege mit Frankreich lebte, bis er sich im Dezember 1844 dem Sieger ergab, scenisch vorgeführt wird. Aus dem Boden brennender Aktualität also ist dem Dichter dieses anmutige Werk erwachsen, in welchem dem Humor ein breiter Spielraum eingeräumt wird. Die Scenen der Berggeister und Gnomen mit ihrem Beherrscher Affreduros und dem lustigen Erdgeist Schalk, die im Innern eines Bergwerks unter gigantisch-mythischen Felsbildungen von Silber und Gold hausen, sind von poetischem Schwung erfüllt. — Es folgten 1847: „**Die verwunschene Prinzessin**“, „**Graf Bukskin**“, 1847: „**Die olympischen Flüchtlinge**“ u. s. w. 1854: „**Signor Pescatore**“, 1855: „**Aladin**“ oder „**Die Wunderlampe**“, Zaubermärchen mit Gesängen, das nach dem gleichnamigen Märchen aus „Tausend und eine Nacht“ gearbeitet ist. Sehr hübsch ist di

Anlehnung an Goethes Faust in der ersten Scene, in welcher der ägyptische Zauberer Tartaruga in seinem Laboratorium mit Globussen, alchymistischen Gefäßen und Retorten, in einen Folianten vertieft, vorgeführt wird.

Habe nun, ach, die Zauberei,
Die Alchymie und die Hieroglyphen
Und auch die Phantasmagorei
Studiert bis in die tiefsten Tiefen.
Da steh' ich nun, ich armer Tropf,
Als hätt' ein Brett ich vor dem Kopf;
Habe weder Gut noch Geld erreicht,
Und sehe wohl, 's ist nicht so leicht!
Es ist ein wahres Hundeleben!
Drum will dem Bösen ich mich ergeben,
Und wissen muß ich's, gilt's mein Leben! . . . .

Auch eine Reihe von Operetten, Possen und Schwänken hat uns Raeder hinterlassen, sein berühmtestes Werk „Robert und Bertram" ist in unserer Geschichte des Balletts bereits erwähnt worden und von seinen Zauberspielen ist der „Aladin" das beste und wirkungsvollste.

764. Joseph Ferdinand Nesmüller (geb. Mährisch-Trübau 18. März 1818, gest. 9. Mai 1895 Hamburg), der bekannte Verfasser des viel gegebenen Singspiels „Die Zillerthaler" (zuerst am Thaliatheater in Hamburg am 15. Oktober 1849) und zahlreicher anderer Stücke, hat u. a. eine sehr lustige Zauberposse geschrieben „Der Gnome und sein Narr oder die Brautfahrt nach der Oberwelt", Originalzaubermärchen mit Gesang in drei Abteilungen nebst einem



Die kleinen dramatischen Künste

von

Gotthilf Weisstein.

765. Mysterien. Im späten Mittelalter erfuhr der Gottesdienst in der Kirche eine Erweiterung, die als ein Anfang der dramatischen Kunst gelten kann. Hatte man sich bisher in der Liturgie, in welcher durch das Vorsprechen des Geistlichen und das Antworten der Gemeinde oder eines eigens hierzu gebildeten Chors bereits ein dialogisches, also dramatisches Element steckt, hiemit begnügt, so lag doch auch in den Gebräuchen der katholischen Kirche, in den Prozessionen, in denen Teile der biblischen Geschichte zur Ausführung kamen, ein Keim zu weiterer dramatischer Entwicklung. So wurden dann an den hohen Festtagen, zu Weihnachten, Ostern, Pfingsten, auch wohl am Dreikönigstag oder in den Zwölften zusammenhängende Stücke des alten oder neuen Testaments durch Geistliche und ihre Umgebung dargestellt. Man nannte das Ganze ein Ministerium (wie man einen Ministranten hatte), eine geistliche Handlung, und aus diesem Wort hat sich, besonders in romanischen Ländern, der mißverständliche Ausdruck Mysterien (mystères) herausgebildet. Obwohl die Sprache zuerst lateinisch war, die Sprache der Kirche, nannte das Volk diese geistlichen Schauspiele Spiele, Osterspiel, Weihnachtsspiel, Marienspiel. Erst später wurde die Konzession gemacht, auch deutschgesprochene Teile dem Spiele einzufügen, besonders als von einigen Päpsten den geistlichen Herren verboten wurde, sich an diesen Aufführungen zu beteiligen. Es wurden dann Leute aus dem Volke zu den festlichen Spielen herangezogen und während die ersten Aufführungen in der Kirche selbst vor sich gingen, wurden die späteren Spiele auf einem öffentlichen Platze gegeben.

Die ältesten der von dieser großen Litteratur erhaltenen Spiele sind die Bruchstücke eines Passionsspieles, d. h. eines alten Spieles, welches die ganze Leidensgeschichte des Heilandes zum Inhalte hat, etwa von 1310, und ein nach urkundlicher Ueberlieferung im Jahre 1322 zu Eisenach aufgeführtes Spiel von den klugen und thörichten Jungfrauen. Das zuerst genannte älteste Passionsspiel ist, wie bemerkt, nur noch in Bruchstücken vorhanden, aus denen sich etwa folgender Inhalt ergiebt: Der Krämer (paltenaere, lat. institor), dem nach mittelalterlichem Gebrauch gegen eine Geldsumme „Geleite" (also wohl ei[n] Jude) — verheißen wird, erkl[ärt]

sich bereit, für die Erlaubnis, seinen Kram aufschlagen zu dürfen, zwanzig Pfund Goldes zu zahlen; doch will er erst seinen Kram zu Ende bringen, ausverkaufen, ehe er bezahlt, und verpflichtet sich nur, nicht abzureisen, ohne Urlaub von Pilatus zu nehmen. Nachdem Pilatus und die Juden sich entfernt haben, beginnt der Krämer die Anpreisung seiner Waren für Männer und Frauen, Liebestränke, Bibergeil, Alraune u. s. w. Ein zweites Bruchstück enthält die Anrede des Teufels an seine Untergebenen: Jesus hat an das Thor der Hölle gepocht und die Teufel sind in großer Aufregung. Der Diabolus sucht sie zu beruhigen. Christus giebt sich in einer längeren Rede zu erkennen und droht die Pforte der Hölle zu zerbrechen, wenn man ihn nicht einlasse. Die Seelen, die seiner Ankunft mit Sehnsucht ge-

und die Juden, worauf diese sich mit den Wächtern zum heiligen Grabe begeben, diesen ihre Plätze anweisen und sie ermahnen, nicht zu schlafen. Pilatus befiehlt nun in einer Anrede dem versammelten Volke, sich still nach Haus zu begeben und am nächsten Morgen wiederzukommen, er wolle dann Recht sprechen. Dann springt die Scene wieder zu den Wächtern am Grabe über, die von der wunderbaren Erscheinung erzählen, die sie gehabt haben. Es beginnt ferner die letzte erhaltene Scene mit dem Befehl des Pilatus an seinen Knecht Gumprecht, die Wächter herbeizuholen. Der erste Wächter giebt seinen Bericht, den die anderen bestätigen. Pilatus und die Juden beraten, was zu thun sei; man beschließt, den Wächtern das bedungene Geld zu geben. — Damit bricht das merkwürdige Spiel ab, dessen

ie Anrede des Dieners Au-
n den jüdischen Krämer:

er paltenaere
u iht büssen laere,
n so tuo uns balssama
niuwe aromata
phundes Gewiht
lich und minder niht
vellen wir dir gelten wol.

r:

rie bühsen die sint vol
spriche ih uf min triuwe
elben Salben niuwe."

ieber Krämer, hast du nicht
ichsen, darin thu uns Bal-
d neue Würzkräuter ein
n Gewicht, ganz und nicht
das wollen wir dir be-
Der Krämer antwortet:
rei Büchsen sind voll, das
bei meiner Treu, derselben
Salbe." Die naive Sprache
Passionsspieles hat etwas
d Volkstümliches und Ein-
n sich, das den Dichter als
r Religiosität erfüllt zeigt.
esen Spielen, die sich an
e kirchliche Feste knüpften,
emerken, daß vielfach im
te auf heidnischen Ursprung
hende Gebräuche im Gange
festliche Umzüge, die bereits
ramatischen Kern in sich
zum Teil auch mit Reden
ener Personen durchflochten
nd daß die Kirche sich be-
diesen festlichen Veranstal-
ihren heidnischen Charakter
nen und einen religiösen,
Inhalt an die Stelle zu
vielfach mit Beibehaltung
eiles der alten Ueberliefe-
In Deutschland zog von
er Knecht Rupprecht oder
ikolaus an den Advents-
umher, die Kinder schreckend
den hingeworfenen Nüssen
kommende Weihnachtsfest
vertröstend, in seltsamer Verwir-
rung und Vermischung der An-
schauungen erschien darunter oder
daneben auch der heilige Christ oder
Maria selbst — und hinter den Ver-
mummungen steckte noch ein Rest
der alten Götter. Wenn in den
„Zwölften", den zwölf Nächten
nach Weihnachten, die „Sternen-
sänger" im Dorfe oder von Dorf
zu Dorf umherwanderten, in weißen
Hemden und in goldpapiernen
Kronen, diese heiligen drei Könige,
denen der Mohrenkönig mit dem
Stern auf der Stange voranging,
so ist hier bereits eine dramatische
Unterlage gegeben, und so ist diese
christliche Wendung vermutlich einem
altheidnischen Gebrauch aufgepfropft.
So hat die germanische Kirche aus
den Lustbarkeiten des Frühlings-,
Ostara- und Julfestes die Oster-
und Weihnachtsspiele machen können.

Die Entstehung des Oster-
spieles ging derartig vor sich,
daß am Karfreitag ein Kruzifix in
eine Art Grab unter den Altar ge-
legt wurde und am Ostertage unter
feierlichem Gesange daraus erhoben
wurde. Hier und da wurden die
drei Marien hinzugethan, die
kommen, den verehrten Toten zu
salben, und der Engel, der ihnen
das Evangelium der Auferstehung
verkündet. Es waren zuerst alles
Priester in ihren Festgewändern,
wie nahe lag es da, junge Kleriker
und Chorknaben in den Frauen-
und Engelsrollen auftreten zu lassen.
Das Spiel wurde dann, wie bereits
bemerkt, bis zur Höllenfahrt fort-
geführt nach der alten kirchlichen
Anschauung als Ueberwindung des
Satans und Führung der Frommen
des Alten Testaments aus der Unter-
welt ins Paradies, bis zur Himmel-
fahrt und zum Weltgerichte. Später
wurden dann weitere hervorstechende
Figuren des Alten Testaments, dann
auch Heiden aus der biblischen und

antiken Sage in das dramatische Getriebe hineingezogen bis auf den Zauberer Virgil, der die Erneuerung der Zeiten durch die Jungfrau und den vom Himmel Entsprossenen verkündet (Eklogen 4, 5), und die Sibylle, die dem Kaiser Augustus ein Kind auf den Armen der jungfräulichen Mutter in Himmelshöhen zeigt. Noch weiter wurde das Paradies und die Vertreibung der ersten Menschen aus dem Garten Eden dargestellt, bis zum Falle Lucifers und seiner Engel. Aus dem Ganzen lösten sich wiederum einzelne Teile zu besonderen Spielen ab, wie die Marienklage, Mariä Himmelfahrt, Weihnachtsspiele, Aufgang und Untergang des Antichrist, Christi Auferstehung, Frau Jutta, (die Päbstin) und die Fronleichnamsspiele u. s. w. Auch das Leben der einzelnen Heiligen

und es waren mitunter einige Hunderte, zugleich auf die Bühne traten; jeder blieb an seinem Orte und galt als nichtanwesend, bis sein Stichwort fiel. Auch die mitspielenden Tiere blieben auf der Scene, der Esel, mit dem Christus in Jerusalem einzieht, und der Hahn, der dem Petrus kräht. Auch kommen bereits technische Theaterkünste vor, die aber ziemlich naiv sind. In Donaueschinger Osterspiel wird Judas von Beelzebub förmlich gehängt: „Der Teufel soll ihn wohl am Haken versorgen und sich hinter ihn auf den Schwengel setzen.“ Judas soll im Kleide einen schwarzen Vogel und Gedärme von einem Tier haben, sodaß, wenn ihn der Teufel anfaßt und das Kleid aufreißt, der Vogel — wohl als Symbol seiner schwarzen Seele — davonfliegt und die Gedärme ihm wie aus dem Leibe gerissen erscheinen.

dann folgt die Scene der Fußwaschung.

In München führte man 1510 das „Jüngste Gericht" auf, worin der Streit der Gerechtigkeit und göttlichen Barmherzigkeit eine große Rolle spielte. Christus erschien in rotem Gewande, die anderen Darsteller im Kostüme ihrer Zeit, auch ein Possenreißer erschien dabei — so wollte es der Volkshumor. Bereits sehr früh griff man über die neutestamentlichen Stoffe hinaus. Am 7. Februar 1194 wurde in Regensburg ein Spiel aufgeführt, welches die Erschaffung der Engel, den Sturz des Lucifer, die Schöpfung, den Sündenfall des Menschen und die Propheten behandelte.

766. Passionsspiele. Unter den geistlichen Spielen des Mittelalters, den Mysterien, nehmen die Passionsspiele eine eigene Stellung ein. Ihr Ursprung ist darin zu suchen, daß in die Osterspiele alle die im Neuen Testament geschilderten Vorgänge, die vor dem Osterfest liegen, eingefügt wurden, und so die ganze Lebens- und Leidensgeschichte des Heilands von seiner Geburt an zu dramatischer Darstellung gebracht wurde. Nur spärliche Reste dieser einst großen Litteratur sind uns erhalten und diese Reste zum Teil in lückenhafter Ueberlieferung. Aus der Zeit, da die Spiele noch ganz in lateinischer Spiele dargestellt wurden, ist das Passionsspiel aus Benediktbeuern, welches um 1300 zur Aufführung gelangte, das älteste. Dies war noch als Mysterium bezeichnet. Aus Tegernsee wird gemeldet, daß im Jahre 1189 vor Friedrich Barbarossa ein lateinisches Osterspiel des Mönches Werinher von Tegernsee aufgeführt wurde, ebenso werden aus Frankfurt a. M. und Eisenach geistliche Dramen verzeichnet. In dem bayrischen Städtchen Sterzing fand im Jahre 1496 ein zweitägiges, in Bozen 1514 ein siebentägiges Passionsspiel statt.

In Brixen wurde im Jahre 1551 von Schülern des bischöflichen Seminars eine Passion aufgeführt. Der Text, wenn auch unbeholfen, zum Teil roh in der Form, zeichnet sich durch bessere, chronologisch richtige Ordnung, sowie durch Vermeidung unwürdiger Possen aus, die sich allmählich eingeschlichen hatten, und namentlich in den Teufel- und Judenscenen, sowie in den Reden der römischen Soldaten vorkamen. In den Zeiten der Reformation, die sich diesen Spielen gegenüber, wie überhaupt allen prunkhaften Kirchengebräuchen, feindlich gegenüberstellte, verfiel die geistliche dramatische Kunst und beschränkte sich auf den katholisch gebliebenen Süden Deutschlands, besonders auf Bayern und Tirol. So wurden in Wasserburg am Inn auf fünf Bühnen der Oelberg, die Geißelung, die Krönung, der Kreuzweg und die Kreuzigung mimisch-dramatisch vorgeführt. In Bozen wurde noch 1753 die Fronleichnamsprozession dazu benutzt, die ganze Leidensgeschichte Christi, wobei der Heiland selbst in allen Altersstufen von mehreren Personen dargestellt wurde, dann den Satan, Adam und Eva samt Apfelbaum und Schlange, die Propheten, die heiligen drei Könige samt großem Gefolge mit großem Schaugepränge von Hunderten von Personen aufzuführen.

Ein großer Mittelpunkt der Passionsdarstellungen war das reiche Augsburg mit seinem großen internationalen Fremdenverkehr, Dichter und Musiker wetteiferten hier in den dramatischen Bearbeitungen des Neuen Testaments. Hier dichtete der Meistersänger Sebastian Wild seine Passion im 16. Jahrhundert, hier ist auch de

Ursprung des Ammergauer Spieles zu suchen, und von hier aus verbreiteten sich die Texte und Spiele über zahlreiche Ortschaften Bayerns. Es bildeten sich allmählich typische Scenen, eine bestimmte dramatische Auffassung des heiligen Textes aus, die von Ort zu Ort nur geringe individuelle Aenderungen erfuhren. So ist auch die allgemeine Anordnung üblich, daß die Darsteller des Spiels unter Vorantritt des „Präcursors", des Vorläufers, der auch die Funktionen des Herolds vertritt, feierlich aufziehen, und daß jeder der Mitwirkenden sogleich seinen bestimmten Platz auf der Bühne einnimmt.

767. Auch die **technische Anordnung der Bühne** war überliefert. Die Zuschauer saßen vor und hinter der Bühne im Halbkreise, der sich unter freiem Himmel befand. Sie war horizontal in zwei

lichen Spielen. Bereits in den lateinischen Spielen war hier und da einiges deutsch gesprochen worden, besonders begannen die Spielleute, d. h. die Musiker, die eingelegte Lieder zu singen und sich selbst dabei zu begleiten hatten, auch einmal ein weltliches Lied nach einer beliebten Volksweise einzufügen. Man ließ dann ferner das kleine Christuskind seinen kindlichen Charakter durch lautes Schreien andeuten, wobei ein deutsches Wiegenlied gesungen wurde. Dieses „Kindelwiegen" wurde später zu einer eigenen komischen Scene umgestaltet, welcher sich weiterhin wieder Tanz- und Prügelauftritte angliederten, in die auch Vater Joseph hineingezogen wurde. In einer Stelle aus der Mittenwalder Passion schrien die römischen Kriegsknechte im derbsten bayerischen Dialekt dem Erlöser zu:

ertriebenen Larven giebt
ächerlichen Wendungen
: bis zur groben Ob-
iebene Satire in ihren
et sich gegen einige
nter den heiligen Per-
e Petrus sich gefallen
nd dargestellt zu wer-
bei mit Johannes einen
n heiligen Grabe machen.
Donaueschinger
spiel will Malchus
fangen, sie entwischen
: ergreift den blinden
der nur mit einem Lein-
et ist und dies unter
l von Malchus fallen
m splitternackt entflieht.
r ernsten Scene, Christi
hme durch die Häscher,
ie Komik breit, indem
Malchus das Ohr ab-
dieser kläglich jammert:

handen und schaden!
ich wohl beladen,
hier verloren mein Ohr,
heißt man mich einen
. — —

zu den Juden:

ir her den wunden
n,
setze ich ihm wieder an.

Malchus:

ch bitten dich
vollest heilen mich.

Jesus:

setzen ich dir wieder an,
ol meisterliche kan.

t zu seinem Genossen:

lieber Freund, nimm
,
m min Ohr war,
e) hin, merke ob es
steh,
hut mir allzu weh.

Sein Genosse zieht ihm am Ohre
und spricht:

Dein Ohr steht dir fest sicherlich,
Geselle, also dünket mich.

Malchus:

Jesus ist ein viel guter Mann,
Er kann wohl setzen Ohren an.

Die derben, ungebührlichen Aus-
wüchse im Komischen trugen dazu
bei, daß die geistliche wie die welt-
liche Obrigkeit wiederholt gegen die
Spiele einschritt. Ein bayrisches
Dekret schränkte die Passionsspiele
auf wenige Orte ein, ein weiteres
von 1770 brachte ein gänzliches
Verbot, welches jedoch in späteren
Jahren nicht allzustrenge gehand-
habt wurde.

769. **Das Oberammergauer Passionsspiel.** Nachdem, wie er-
wähnt, ein gänzliches Verbot die
geistlichen Spiele betroffen hatte,
wurde die behördliche Maßregel im
Jahre 1784 noch weiter verschärft,
indem Zuwiderhandelnde um 100
Thaler gestraft oder ins Arbeits-
haus nach München abgeführt wer-
den sollten. Einzig und allein
Oberammergau erhielt das
Privilegium, das jedoch durch Kur-
fürst Max Josef 1801 wieder ein-
gezogen wurde. Nach einem Jahr-
zehnt und vielen Bemühungen wurde
es ihnen 1810 gewährt. Der Ur-
sprung des Oberammergauer Spiels,
welches aus dem Benediktiner
Kloster zu Ettal stammt, geht auf
Gelöbnis zurück. Die Gemeinde
war im Jahre 1633 von einer
gewaltigen Pestepidemie heimgesucht
worden und gelobte ein geistliches
Spiel, wenn die Seuche weichen
würde. Durch dieses fromme Ge-
lübde ist das Spiel trotz vieler
äußerer und innerer Hindernisse
erhalten geblieben. Die erste Auf-
führung geschah im Jahre 1634
und von da ab alle zehn Jahre bis

1674. Dann verlegte man das Spiel immer auf das Jahrzehntende, zuerst 1680. Nach dem oben erwähnten Verbot geschah die erste Wiedernahme im Jahre 1815. Die geistlichen Herren von Ettal nahmen sich des Spieles mit Eifer an und Pater Ottmar Weiß gestaltete den Text derartig um, daß er alle Einschiebsel entfernte und den Inhalt auf die Leidensgeschichte beschränkte und jeder Handlung ein „Vorbild“ aus dem Alten Testamente voranschickte. Der Lehrer und Komponist Rochus Dedler (geb. 15. Januar 1779, gest. 15. Oktober 1822) fügte dem verbesserten und gereinigten Texte eine stimmungsvolle, ergreifende Musik zu und die neue Aufführung machte auf die Zuschauer einen außerordentlich tiefen Eindruck. Waren es auch zuerst nur die Landleute, die Bewohner der Umgebung des

Vorstellungen wurden dann im Jahre 1871 vom 2. Juli ab zu Ende geführt. Die Zahl der Besucher betrug im Jahre 1880 über 120000 Personen, die Zahl der Mitwirkenden über 700. Die Gesamteinnahme belief sich auf 300000 Mk., wovon 117000 Mk. als Honorare verteilt wurden, 78000 Mk. für Garderobe und Neubauten Verwendung fand und der Rest wohlthätigen Zwecken zu gute kam. Im Jahre 1890 wurde ein neues Festspielhaus gebaut, welches besonders eine feste Zuschauerhalle erhielt. — Es ist feste Tradition in Oberammergau, daß nur Eingeborene am Spiel mitwirken, auch Kostüme, Requisiten und Geräte werden nur von eingeborenen Kunsthandwerkern — die meisten sind Bildschnitzer, „Herrgottschnitzer“ — hergestellt werden dürfen. Die Mittelbühne hat Ober-



Aufstellung der Dekoration auf Lautenschläger's Drehbühne in „Kabale und Liebe".
(Hoftheater in München.)



-Bühne des Münchner Hoftheaters.

bastian Bauer, Feuerwehrhauptmann, Herodes: Rochus Lang, Töpfer, Prolog: Joseph Lang, Verleger (1890 Christus).

Das Spiel gliedert sich in 3 Hauptabteilungen mit 17 Scenen, deren jede vom Chor eingeleitet wird. Es beginnt mit dem Einzug Christi in Jerusalem bis zur Gefangennahme am Oelberg, die zweite Abteilung geht von der Gefangennahme bis zur Verurteilung, die dritte von hier bis zur Auferstehung. Gespielt wird von 8 Uhr früh bis ¾12 und von 1½ Uhr bis 5½ Uhr, meist nur Sonntags, wenn jedoch zuviel Besucher anwesend sind, Montags noch einmal. — Die Oberammergauer Bauernschauspieler können, was ihre Sprechweise anbetrifft, in der Mehrzahl feineren Anforderungen nicht genügen, sie sprechen entweder sentimental oder pathetisch. Dagegen ein künstlerisches Meisterstück ist die Regieführung durch den Vorsteher der Schnitzschule, Ludwig Lang, der die 700 auf der Scene befindlichen Menschen sich teils natürlich geben läßt, teils ganz in der dem Inhalt entsprechenden weihevollen Pose und Gruppierung. Der Christusdarsteller repräsentiert seine außerordentlich schwierige und körperlich anstrengende Rolle vorzüglich und mit Würde und Ernst. So ist der Gesamteindruck dieses modern erneuerten Passionsspiels durch den Glanz einer stimmungsvollen, niemals überladenen Ausstattung und die gewaltige Naturscenerie der bayrischen Alpen ergreifend und tief nachwirkend.

770. Hanswurst und seine Familie. Es ist ein großes Kapitel deutscher Kultur-, Sitten- und Theatergeschichte, welches mit dem Titel Hanswurst überschrieben ist. Aus der Empfindung seiner Knechtung durch Staat und Kirche, aus dem latenten *Bewußtsein seiner* großen Kraft in körperlichem, in geistigem Sinne, aus der mehr gegen die Uebergriffe Beamten und Pfaffen, aus Satire gegen die bestehende ar kratische und bürgerliche Gesells ist dem deutschen Volksbewuß die Figur des Hanswurst ent den. Es scheint sicher zu sein, Figur, Wort und Begriff bereit deutschen Volke lebten, als Wort zuerst in Sebastian Br Narrenschiff (hochdeutsch zuerst 14 und zwar in dessen niederdeut Ausgabe, im Jahre 1519 ersc Als vollkommen litterarisch ei bürgert erscheint es dann in Kampfschrift Martin Luth gegen den Herzog Heinrich Braunschweig-Wolfenbüttel „ der Hanns Worst" (Witter 1541). Luther schildert die V figur als einen dicken Tölpel, nichts weiß, als sich vollzufres

Es ist eine hübsche Bemer Addisons, des englischen Dic und Gelehrten (1672—1719), er darauf hinweist, daß bei Völkern der volkstümliche Lu macher nach einem Lieblingsge der Nation genannt wird: in Hol nennt man den populären Po reißer Pickelhering, in Fr reich Jean Potage, auch J Farine, in England Jack P ding, in Italien Maccar und bei uns eben Hanswur

Luther bemerkt: „daß dis W Hans Worst, nicht mein ist, von mir erfunden, sondern von dern Leuten gebraucht wider groben Tölpel, so klug sein wo doch ungereimpt und ungeschick Sachen reden und thun. Also ich's auch oft gebraucht, sonde und allermeist in der Predigt." an einer andern Stelle: „es is Hans Worst gewest, der so canonem gemachet hat, ein Worst den andern, doch hat

Welt, auch alle Hochgelehrten, verblendet." Und mehr aufs körperliche bezieht sich Luthers Wendung, „wohl meinen Etliche, ihr haltet Meinen Gnädigen Herrn darumb für Hans Worst, daß er von Gottes Gaben stark, fett und volligs Leibes ist."

Dramatisch verwendet erscheint er zuerst in dem Fastnachtsspiel „Ein kurzweilig Fasnacht-Spil vom krancken Bauern und einem Doctor sampt seinem Knecht Simon Hempel, Peter Probst's Fasnachtsspiel mit dem Bauern Heinz Wurst". Diese Handschrift des Nürnbergers Peter Probst entstammt dem Jahre 1553.

Hier erscheint er als Bauersmann, allerdings in der Fassung Haintz Wurst, ein Name unter mehreren Namen von Bauern, ohne daß er als besondere Figur, als Type hervortritt. Er sagt zu dem Quacksalber Dr. Schmoßmann:

Herr mit den Dingen thut es nirn

u. s. w., worauf der Doktor eine recht unflätige Kur verordnet. —

Im Jahre 1573 kommt dann Hans Wurst vor in der „Comoedia vom Fall Adams und Evas" von dem Schlesier Georg Roll, welche auf dem Schloß zu Königsberg in Preußen aufgeführt wurde. Neben Gott Vater und Sohn ist in diesem Schauspiel für die beiden lustigen Personen Hans Wurst und Hans Hahn Raum.

771. Ursprung, Entwickelung, Herkunft und Kleidung des Hanswurst. Es ist behauptet worden, der Hanswurst mit seiner hölzernen Pritsche sei ein Abkömmling des dicken Kochs in der griechischen Komödie, der auf Gemmenabbildungen mit dem Küchenmesser und dem Knochen in der Hand erscheint, der in der römischen Komödie als der komische Haussklave Maccus wiederkehrt. Das vermittelnde Glied ist augenscheinlich der italienische

ıflätiger Geselle, der nur körper-
che Genüsse im Uebermaß kennt;
in Charakter besteht aus einem
emisch von Einfalt, Dummheit
ıd betrügerischer Schlauheit, seine
ıchste Freude ist der Schaber-
ıck. —
Bei Jacob Ayrer (gest. 1605)
scheint zwar ein privilegierter
offenreißer in den übermütigen,
m Teil überderben Fastnachts-
ielen unter dem Namen Jan
osset, der nach dem Muster des
glischen Clown mitspielt, und als
Bott", d. h. Bote, auftritt. Tölpel
ıd Schalksnarren jeden Berufes
mmen auch bei Hans Sachs
elfach vor, aber der Hanswurst
s Typus nicht. Stehende Figur
rd er erst viel später, und zwar
s der in der Geschichte der Zauber-
ssen bereits genannte Schauspieler
tranitzky einen Salzburger Bau-
n, den er auf der Wiener Volksbühne
ielte, Hans Wurst taufte. Diese
stige Figur hatte ein schalkhaftes,
sdrucksvolles Gesicht, das von
ıem kurzgehaltenen Vollbart um-
hmt ist, das Stückchen Bart (die
Fliege") an der Mitte der Unter-
ıpe fehlt jedoch, sodaß der satirisch
schürzte Mund, dem Witz auf
itz entflattert, frei bleibt. Das
hte Haupthaar ist straff zurück-
kämmt und auf dem Scheitel zu
ıem zwiebelförmigen Büschel, das
ch ein Krönchen sein kann, zu-
mmengebunden. Die Kleidung
steht aus weiten bis zu den Fuß-
öcheln reichenden Pumphosen,
:lche an den Seitennähten ge-
litzt und zu beiden Seiten des
Schlitzes mit einer Reihe dreieckiger
ecken bepaspelt ist. Unter der
:en fliegenden Jacke oder Joppe
ht man die Hosenträger, die mit
ıem Quersteg verbunden sind.
n Ledergurt mit einer Metall-
ließe legt sich um die Taille und
demselben steckt links die Holz-
pritsche. Ein blauer Brustfleck in
der Brusthöhe ist mit einem grün-
ledernen Herz benäht, welches das
Monogramm H. W. trägt. Von dem
Hemde sind die Krausen am Halse
und an den Handgelenken zu sehen.
Sein Hut ist der grüne spitze Filz,
über die Schultern hängt ein Ränz-
lein in Form einer dicken Wurst.
Wir geben diese Beschreibung so
genau, weil sie für alle Hanswurst-
darsteller dieser Zeit typisch gewor-
den ist. Das aus lauter bunten
Flicken zusammengesetzte Narren-
gewand ist dagegen nicht deutschen,
sondern italienischen Ursprungs.

772. Joseph Anton Stranitzky. Der Schöpfer des dramatischen Hanswurst, geboren vermutlich um 1670 in Schweidnitz, war vielleicht, bevor er in Wien auftrat, Schauspieler bei der wandernden Truppe des Magister Velten, kam 1708 zuerst nach Wien und hatte von 1712 bis 1727 das Stadttheaterhaus am Kärntnerthor in Pacht und starb in Wien 1727. Außer diesen wenigen und unsicheren Daten wissen wir wenig über seinen Lebensgang. Einigermaßen wahrscheinlich ist, daß er als Begleiter eines schlesischen Grafen nach Italien gereist ist und dort die Charaktere der italienischen Komödie kennen gelernt und an ihnen Gefallen gefunden hat, das ihn bewog, eine Nachahmung zu versuchen. In einer von ihm (nach Gherardis Théâtre italien) gearbeiteten Schwänkesammlung findet sich der Name des Hanswurst noch nicht vor. Das sehr seltene Buch hat folgenden langen, scherzhaften Titel: „Ollapatrida des durchgetriebenen Fuchsmundi, Worinnen lustige Gespräche, angenehme Begebenheiten, artliche Ränck und Schwänck, kurtz-weilige Stich-Reden, Politische Nasenstüber, subtile Vexierungen, spindi

sirte Fragen, spitz-findige Antworten, curieuse Gedanken und kurtzweilige Historien, Satyrische Püff zur lächerlichen, doch honneten Zeit-Vertreib sich in der Menge befinden. An das Licht gegeben vom Schalk Terrae, Als des obbesagten ältesten hinterlassenen Respectivè Stieff-Bruders Vatterns Sohn. In dem Jahr da Fuchsmundi feil war, 1711." Dies Buch, welches Prof. R. M. Werner mit einer ebenso feinsinnigen wie gelehrten Vorrede neu herausgegeben hat, ist eine der Hauptquellen zur Kenntnis der Stegreifkomödie dieser Zeit. Diesem Buch entnahmen die Schauspieler in Nord und Süd ihre komischen Scenen, da eine Fülle von losen Auftritten in ihm aneinander gereiht ist, welche sich mit geringen

Todten, Ungeschickten Mörder, gezwungenen Spion u. s. w. (1724), ferner: Der großmütige Ueberwinder seiner selbst mit Hannß den übelbelonten Liebhaber vieller Weibsbilder oder Hanns Wurscht der Meister: Böse Weiber gut zu machen (gleichfalls 1724). Vermutlich hat Stranitzky, trotzdem seine Schöpfung des Hanswurst etwas ganz Neues war, sich darin an einen Typus der italienischen Komödie angelehnt, den Bergamasker Arlechino, an dessen Charakter, die Tölpelei, die Gefräßigkeit u. s. w. des Hanswurst einigermaßen erinnert. Stranitzky ist außerdem aber noch der Begründer des Wiener, des deutschen stehenden Volkstheaters. In Verbindung mit einigen patriotischen und zahlungsfreudigen Bürgern eröffnete er das durch

u Sabindel, Fuchsmundi
Weissager antwortet ei=
n Kalendermacher in Rei=
n, Fuchsmundi giebt sich
einen Baron aus und
cht viel Prahlens u. s. w.
anitzkys Neuschöpfung, der Hans=
st, ist um so bemerkenswerter und
)tiger, als bisher auf den deut=
n Wanderbühnen ausschließlich
komischen Typen der italieni=
n Stegreifkomödie herrschten,
en später zu gedenken sein wird.
ı. den wirklichen Hanswurstko=
)ien Stranitzkys werden die Mit=
ungen der folgenden, ihm zu=
örigen Theaterzettel einen Be=
f geben:
Triumph der Ehre und des
icks, oder Tarquinius Su=
bus mit Hans Wurscht den
glückseligen Verliebten,
chgetriebene Hoffschrantz,
ressirten Kuppler, Närri=
en Großmüthigen, und
pferen Schloß=Stürmer."
Die Enthaubtung des welt=
ühmten Redners Ciceronis
: Hans Wurscht dem selt=
ıen Jäger, lustigen Fallir=
, Verwirrten Briefträger,
)erlichen Schwimmer, übel
onten Botten 2c. das übrige
d die Aktion selbst vor=
len." Dies hier gesetzte 2c.
et sich auf vielen Zetteln, ebenso
Hinweis auf die „Aktion" des
iswurst.

'73. **Weitere Entwicklung des ıswurst. Prehauser.** Stranitz=
neue Kunst wird alsbald nach=
hmt, jede kleine wandernde
)ne hatte jetzt ihren Hanswurst
auf den Plakaten, Ankündi=
gen dieser Zeit wird vielfach
Hanswurst namhaft gemacht
r der die Rolle darstellende
auspieler unterschreibt die viel=
in Versen *gehaltene Einladung* *Vorstellung mit seinem Namen* und darunter steht H. W. Stranitzky muß ein kluger Theaterpraktiker gewesen sein und dabei doch gewissermaßen ein Idealist unter den Schauspielern, indem er es ruhig mitansehen konnte, daß eine neue komische Kraft neben ihm wirkte und gefiel. Er berief im Jahre 1725 an seine Bühne Gottfried Prehauser (geb. 1699 in Wien als Sohn eines Hausmeisters, gest. 1769), der sich als Hanswurstdarsteller bereits rühmlich bekannt gemacht hatte. Zuerst spielte er die zweiten Rollen neben Stranitzky, bis dieser ihm förmlich die heitere Regierung übergab. — Diesen seltsamen Akt der Theatergeschichte schildert Eduard Devrient folgendermaßen: Eines Abends nach der Vorstellung trat Stranitzky hervor und sagte zum Publikum: „Wollen Sie wohl einem alten Manne, der Ihnen manchen vergnügten Abend bereitet hat, eine Bitte gewähren?" „Ja! Ja!" rief das Publikum wie aus einem Munde. Stranitzky ging in die Coulisse und brachte Prehauser hervor. „Nehmen Sie diesen jungen Mann als meinen Nachfolger an, ich finde keinen Fähigeren, meinen Platz zu besetzen." Alles war still. Teils mochte der Gedanke, den alten schelmischen Hanswurst zu verlieren, ihn an der Grenze seines Witzes angelangt zu sehen, für das Publikum etwas Wehmütiges haben, teils war das Vertrauen auf den Neuen noch nicht hinlänglich befestigt. Prehauser bewies aber nicht geringen hanswurstigen Takt und hanswurstige Geistesgegenwart, indem er plötzlich auf beide Kniee fiel, die Hände drollig gegen das Publikum ausstreckte und ausrief: „Meine Herren! ich bitte Sie um Gottes willen, lachen Sie doch über mich!" Alles lachte und klatschte, indem Stranitzky ihm nur

feierlich die Pritsche einhändigte. Prehauser wurde bald ebenso beliebt, wie sein Vorgänger. Er beherrschte beinahe vier Jahrzehnte die Bühne, bald als Prinzipal, bald als Darsteller.

774. Die Typen der italienischen Komödie. Seitdem sich das italienische Volkstheater, ähnlich wie das deutsche, aus geistlichen Dramen entwickelt hatte, aus den „vangeli", „istorie spirituali" u. s. w. löste sich die Farce bald als eine Sonderart ab und setzte bestimmte Charaktere als Darsteller dieser *commedia del arte*, Stegreifkomödie fest. Die älteste dieser verschiedenen Masken, die in allen Stücken dasselbe vorgeschriebene Kostüm trugen, ist der „*Dottore*", auch *Gratiano* genannt, aus Bologna stammend,

brüsten, selbst wenn sie die schmählichsten Niederlagen erlitten haben, er trägt eine gewaltige steife Halskrause, Uniform und einen langen Säbel, der nicht aus der Scheide geht, weil er eingerostet ist. *Pantalone* ist der reiche venetianische Krämer mit roten, eng anschließenden Beinkleidern, gleichfarbigem Wams und schwarzem burnusartigen Ueberwurfe. Er ist der gutmütige und ziemlich einfältige Vater der reizenden, verzogenen, verhätschelten *Colombina*, die bloß dazu da ist, ihren dummen Herrn Papa, der sie abgöttisch liebt, zu hintergehen und ihm ein X für ein U zu machen. Ihr Anbeter ist *Arlechino* aus Bergamo, im buntscheckigen Gewande mit schwarzer Larve und weißem Filzhute, leichtfüßig, ver-

hunderts auf die deutsche Bühne,
er die fremde Figur als Arle-
dann als Harlekin sich
heimisch machte. Obwohl die
e Person trotz seiner italieni-
Herkunft sich durch und durch
eutschem volkstümlichen Humor,
ur vielfach über die Stränge
und zu Zotereien ausartete,
t zeigte, blieb ihm doch meist
alienische Name anhaften, und
utsche Name Hanswurst kommt
später von Wien her, seiner
ctsstätte, wie wir sahen, in
ihme. Harlekin beherrscht nun
fünf Jahrzehnte die deutsche
e, er ist der allgemein gültige
macher. Denner (der Jüngere,
710, nähere Lebensdaten nicht
nt, Chronologie S. 45) wird
er erste in Deutschland ge-
, der den Harlekin spielte. In
ersten Zeit warf er noch mit
nischen Brocken um sich, machte
i", d. h. pantomimische Extra-
, wie man sie in Italien liebte,
hlich verschwand jedoch diese
e Zuthat. In allen geschicht-
Stücken schwang „Arlequin"
Pritsche, auf allen Plakaten
rlekin der Lockvogel, der das
kum anziehen soll. Da heißt
mal auf einem Hamburger
von 1719. „Nero der
te römische Kayser In
ersten 5 Jahren seiner
ichen Regierung. Oder
Beleidigung aus Liebe
Arlequin einem inter-
rten Hofnarren." Oder
rd besonders hervorgehoben:
: sehenswürdige Schau-
extraordinärer Arle-
ischer Lustbarkeiten."
werden alle seine Verklei-
n angegeben: Er kommt als
Nachtschwärmer, eine junge
mit ihrer Consortin, eine
zige, ein possierlicher Herkules,
rtig-inventierte Hauslaterne,

ein lebendig Bund Stroh 2c. In
der Geschichte des deutschen Theaters
finden wir nun vielfach die Be-
merkung, daß gewisse Schauspieler
als gute Harlekins bekannt sind.
Genannt werden Johann Kaspar
Haak, ein geborener Dresdener, ur-
sprünglich Barbier, Franz Schuch,
der in seiner Gattin, geb. Rademin,
eine ausgezeichnete Colombine neben
sich hatte, Steinbrecher, Ber-
nardon-Kurz und viele andere.
Wie stark der Harlekin die litte-
rarische Produktion in einseitiger
Weise beeinflußte, ist bekannt, es
gab keinen Stand, in dessen Be-
schäftigung er sich nicht eindrängte,
keine historische Persönlichkeit, neben
der er sich nicht auf der Bühne
geltend machte. In der Haupt-
und Staatsaktion agierte er mit,
und wenn auch nur als Nebenper-
son, so war er doch die beliebteste
Figur, und in den Burlesken und
Stegreifspielen blieb er mit den
Seinigen der Mittelpunkt der Dar-
steller. Kein Wunder, daß er sich
allmählich zahlreiche Feinde erwarb,
unter denen der erbittertste Johann
Christoph Gottsched war. Im Jahre
1737 setzte er es bei der bekannten
geistvollen und ideal gesinnten Prin-
zipalin Friederike Neuber durch, daß
der Harlekin öffentlich auf der Bühne
verbrannt wurde, eine Scene, die
Christian Heinrich Schmid in seiner
„Chronologie des deutschen Thea-
ters" mit Recht selbst „die größte
Harlekinade" genannt hat. Es wurde
in der Bude, in der die Neuberin
in Leipzig bei Boses Garten spielte,
zuerst ein von der Direktorin ge-
dichtetes Vorspiel gegeben, in wel-
chem dem Harlekin wegen seiner über-
mütigen und ungehörigen Streiche
und Ungebührlichkeiten ein förm-
licher Prozeß gemacht wurde und
dann erschien eine Strohpuppe im
buntscheckigen Narrengewand, die
auf einem Scheiterhaufen richtig

verbrannt wurde. Ein Dichter feierte diesen thörichten Akt in folgenden Versen:

„Ich singe von der Frau, die um den Pleissenstrand
Den deutschen Harlekin aus ihrer Zunft verbannt,
Sich selbst bezwungen hat, die Bühne stets verbessert,
Kunst, Beifall und Geschmack, wie ihren Ruhm vergrößert."

776. Harlekins Verteidigung. Er war zwar verbrannt und verbannt worden, der lustige Harlekin, aber tot war er nicht, schon aus dem Grunde nicht, als er zwei große Beschützer fand, zwei der ersten deutschen Schriftsteller. Justus Möser, der Osnabrücker Patriot, ließ eine Verteidigungsschrift erscheinen „Harlekin, oder Verteidigung des Grotesk-Komischen" (1761), worin er die

gekleidet. Wahrlich ein großer Triumph für den guten Geschmack! Auch die ‚falschen Vertraulichkeiten' (von Marivaux) haben einen Harlekin, der in der deutschen Uebersetzung zu einem Peter geworden ... ich dächte, wir zögen ihm das Jäckchen wieder an. Im Ernste, wenn er unter fremdem Namen zu dulden ist, warum nicht auch unter seinem? Er ist ein ausländiges Geschöpf, sagt man. Was thut das? Ich wollte, daß alle Narren unter uns Ausländer wären! ‚Er trägt sich, wie sich kein Mensch unter uns trägt'; — so braucht er nicht erst lange zu sagen, wer er ist. ‚Es ist widersinnig, das nämliche Individuum alle Tage in einem andern Stücke zu sehen.' Man muß ihn als kein Individuum, sondern als eine ganze Gattung betrachten! es ist nicht Harlekin, der heute im ‚Timon', morgen im ‚Falken', über-

777. Harlekins Nachkommen und Verwandte. Neben der trefflichen psychologischen Vertiefung der lustigen Person in den angeführten Worten Lessings giebt er auch einen wichtigen historischen Hinweis, der nun weitergeführt werden kann, daß Harlekin niemals aussterben wird, sondern daß er unter den verschiedensten Verkleidungen und Benennungen zu allen Zeiten und bei allen Völkern immer wieder auftaucht. Ist der „raisonneur“ der französischen Komödie des 19. Jahrhunderts nicht auch eine Art Allerweltsharlekin, der allen Leuten auf der Bühne die Wahrheit sagt, bei dem sich alle Rats erholen und der stets im Mittelpunkt der ganzen theatralischen Handlung steht? Ist nicht ebenso der typische Bonvivant des deutschen Lustspiels, ob er nun bei Gustav Freytag in den Journalisten Conrad Bolz heißt, bei Roderich Benedix in fast allen Lustspielen erscheint, bei Paul Lindau im Erfolg als Fritz Marlow wiederkehrt — nicht auch eine stehende lustige Person? Es sind nur die von Lessing erwähnten „Varietäten“, die wir vor uns haben. —

Eine direkte Nachahmung der alten Figur sehen wir in der schon erwähnten Figur des Staberl, des Parapluiemachers, den Adolf Bäuerle zuerst im Jahre 1813 (am 22. Oktober) in der Posse „Die Bürger in Wien“ auf die Scene brachte, und bei ihrer schnellen Beliebtheit in zahlreichen anderen Scenen und Komödien verwandte. Der Figur wohnt eine eigene, vielleicht spezifisch wienerische Mischung von drolligen, satirischen, kaustischen, derben, groteskkomischen Elementen bei, es ist ein pudelnärrischer Kerl mit süßem Selbstdünkel, gutmütiger Großsprecherei, *einer tüchtigen Portion* Unverschämtheit und von unerschöpflicher Geschwätzigkeit. Weitere Possen heißen: Staberls Hochzeit oder der Courier, Bürgerinnen in Wien, Staberls Wiedergenesung u. s. w.

Neuerdings ist sogar der wirkliche Arlequino wieder auf dem lebenden Theater aufgetaucht. In dem Goldonischen Lustspiel „Der Diener zweier Herren“, welches auf dem Wiener Burgtheater neueinstudiert zur Aufführung gelangte, spielte Hugo Thimig die Titelrolle, welche die des Arlequino ist, in Maske und Spiel ganz meisterhaft, ganz im Stil der alten italienischen Komödie. Und in Leon Cavallos Oper „Pagliacci“ sehen wir alle Typen der italienischen Volkskomödie wieder auf der Bühne, hier als Mittelpunkt einer tragischen Handlung.

778. Kasperle. Ein weiterer Nachkomme des Harlekin und Hanswurst ist der Kasperle, auch Kasperle Larifari genannt, der von 1780 bis um 1820 als lustiger Bedienter, als derber, dummer, dreister Knappe in Ritter- und Zauberstücken auf der Wiener Bühne sein Wesen trieb. Ohne Hanswurstkostüm, ohne grünen Filz und Pritsche war er nur der schauspielerische Vertreter der lustigen Figur, als ein naiver oder dummer österreichischer Bauernjunge, den schon Friedrich Nicolai auf seiner Wiener Reise (1784) bewunderte. Er berichtet: „Als der Hanswurst vom Wiener Theater vertrieben ward, wollte ein großer Teil des Publikums die lustige Person nicht missen. Man machte also die verschiedenen Versuche, diese unter anderm Namen von neuem einzuführen, wovon der Kasperle am meisten Beifall erhielt. Als dann endlich die extemporierten Stücke von den größeren Wiener Theatern

vertrieben wurden, zogen sie in die Vorstädte, besonders nach dem Badeorte Baden bei Wien." Der vornehmste Unternehmer dieses Spiels war Martinelli, bei dem der Darsteller des Kasperle einen berühmten Namen führte: Johann Laroche (geb. um 1735, gest. 1807), ohne mit dem späteren gleichnamigen Burgschauspieler verwandt zu sein, der ein Berliner war. Später siedelte er nach Wien an die Leopoldstädter Bühne über, die davon das Kasperletheater hieß. Die Viertelkronenstücke (= 34 Kreuzer), die man für ein Billet bezahlte, hießen in Wien nur „Kasperl". Hatte J. Laroche auch keine bestimmte Kleidung, wie einst Stranitzky, so hatte er doch ein Erkennungszeichen, einen Brustfleck mit aufgenähtem roten Herzen. Laroche war nach der Schilderung seiner Zeitgenossen nicht witzig

Würdenträger, er mochte noch so hoch stehen, zurückwich, der die Schwächen der Großen und Größten verspottete, der seinen dreisten, satirischen Witz an jedem rieb, der ihm in den Weg trat — wenn er auch dafür oft Prügel erntete — so ist Hanswurst nur noch der Kasperle für die lieben Kleinen geworden. Aber so groß ist seine Lebenskraft, seine geniale Zähigkeit, daß er auch noch lebendig wirkt. Oder sollen wir sagen, daß Hanswurst weise und milde geworden ist, daß er nur noch der sprudelnde Lustigmacher für die Kinderwelt sein will, da er eingesehen hat, bei den Erwachsenen ist trotz allen Pritschenschlägen des Spotts und der Satire doch nichts auszurichten! Wenn der buntscheckige Bursche nun allmählich auch einige Jahrhunderte auf seinem krummen Rücken hat — seltsamerweise wird der Kasperle

Umgebung des star Kasperle waren, sondern die vielleicht eine ältere Geschichte haben als dieser und das ganze lebende Theater. Ein berühmter Gelehrter, ein Mitglied der französischen Akademie, Charles Magnin, hat ihrer Geschichte ein umfangreiches, von gelehrtem Stoff erfülltes Werk gewidmet, ohne den bedeutenden Stoff zu erschöpfen. Denn nach den neuesten Forschungen, die auf eine ältere Periode zurückgehen, als sie Magnin durchforschte (Aegypten, Griechenland und Rom), ist die Heimat des Puppenspiels — Indien. Die alten Märchen sind von ihrer indischen Urheimat nach Persien gewandert und sind dann durch die Araber nach Europa gekommen. Wir kennen die alten indischen Versionen des deutschen Rotkäppchens und des Dornröschens, welches in der alten deutschen Sage bereits als Brunhilde erscheint. Aus der wabernden Lohe, die Siegfried siegreich durchschreitet, ist im Märchen der zusammengewachsene Dornbusch geworden, aus welchem der Märchenprinz die Schöne errettet. Wenn wir bisher auch den genauen Weg noch nicht wissen, den das altindische Puppenspiel nach Europa gemacht hat, so ist doch dessen Inhalt, dessen Art und Weise mit dem europäischen Marionettenspiel so ähnlich und gattungsverwandt, daß man sich der Annahme einer Urverwandtschaft nicht verschließen kann. Eine geistreiche Hypothese hierzu hat der Hallenser Sanskritist Richard Pischel in einer Rektoratsrede vom Jahre 1900 aufgestellt, „Die Heimat des Puppenspiels“, indem er die Zigeuner, als die Verbreiter und Ueberleiter dieser volkstümlich-dramatischen Kunst annimmt, denn die Stammesheimat der Zigeuner ist, wie *aus ihrer Sprache erwiesen ist, Indien.*

781. Marionetten in Indien und Aegypten. Die indischen (Sanskrit-) Worte für „Puppe“ putrika, duhitrika, puttali, puttalika bedeuten soviel wie „Töchterchen“ und sind alle der Volkssprache entnommen und leben noch heute in mehreren indischen Dialekten fort. Die Puppen wurden aus Wolle, Holz, Büffelhorn oder Elfenbein gemacht und waren zugleich ein ebenso beliebtes Mädchenspielzeug, wie bei uns. Sehr früh bereits werden mechanische Puppen erwähnt. Auf der Bühne wurden sie durch einen Faden bewegt (sutra), den der Puppenspieler lenkte. Solche an Fäden befestigte Puppen erwähnt bereits das alte Epos Mahabhâbhârata (etwa 400 v. Chr. Geb.). In einem Drama aus dem 10. Jahrhundert n. Chr. treten zwei Gliederpuppen auf, die der Mechaniker Viśûwada verfertigt hatte. Die eine Puppe stellt ein von einem Dämon geraubtes Mädchen dar, Sitâ, die andere ihre Milchschwester Sindûwikâ. Im Munde der Sitâ befand sich ein sprechender Star, die Worte der andern (in Versen) spricht der als Puppenspieler auftretende Dämon. Der Puppenspieler heißt sûtradhâra, Fadenhalter, und so heißt er in Indien bis heute, wo die Landleute das Puppenspiel als einzige dramatische Gattung kennen. Merkwürdigerweise heißt aber in den litterarischen Stücken Indiens der Direktor ebenso, woraus hervorgeht, daß das Puppenspiel bei den Indiern älter sein muß, als das Drama der Lebenden, in welchem kein „Fadenhalten“ mehr nötig ist. Die Kunst dramatischer Rede ist uralt in Indien, bereits in den Hymnen des Rigveda (etwa 3000 v. Chr. Geb.) finden sich dialogische Scenen vor, welche Verse und Prosa gemischt enthalten. Dasselbe finden wir in dem indischen

der obersten Kaste des indischen Volkes an und das zeigt, daß er eine rechte Volksfigur ist, denn in den indischen Possen werden die Priester aller Religionen mit Vorliebe verspottet. Vidûsaka ist nach allem der nächste Verwandte, der Urahn des Hanswurst, Harlekin und Kasperle. — Die einzig uns überlieferten Namen von altindischen Puppenfabrikanten und Puppenspielern sind Maya und Visawâda. —

Im 2. Buch von Herodots Geschichtswerk (484—424 v. Chr.) werden hieratische Puppen bei den Aegyptern erwähnt, die bei Festen von Frauen von Dorf zu Dorf getragen wurden. Sie waren nur eine Spanne groß und an Fäden beweglich. Ein Flötenspieler zog vor den puppentragenden Frauen einher. — Griechische und römische bewegliche Puppenfiguren sind vielfach ausgegraben worden. Schon Homer erwähnt in der Iliade die automatisch rollenden Dreifüße

und von lebenden
Pantomime „Bacc
adne“ aufführen
Potheinos erhielt
Erlaubnis, im Ba
Athen öffentliche
geben. Das Volk
Gefallen an diese
daß sich eine Art
der Puppenspieler
ist nun sehr
daß die Griechen
genau in demselben
benannten, wie di
neurospastai (F
griechische ambulant
stand hinter einer
von dem oben sein
abhingen, die er
hinten dirigierte.
kabinett der Pariser
thek besitzt aus d
bekannten großen
Forschers, des C
mehrere Figürchen
Beinen, das viell
griechische

in eine Schiffswerft verwandelt, ein Dutzend Arbeiter, in drei Gruppen verteilt, standen da, die einen spalteten Holz, die anderen sägten, andere wiederum schwangen den Hammer, handhabten große und kleine Bohrer u. s. w., um so vorzuführen, wie ein Schiff gebaut wird. Das Theater schließt sich von selbst, wie die beiden Thüren eines Schrankes und die zweite Scene zeigt dann den Stapellauf der Schiffe. Im dritten Akt sieht man vorerst nichts als Meer und Wasser — dann kommt von ferne die griechische Flotte angesegelt und angerudert, die einzelnen Schiffe führen ihre Manöver aus, Delphine schießen im Wasser hin und her — Heron erklärt am Schlusse der Vorstellung nach lebhaftem Beifall, daß alle Darsteller Puppen sind, die von ihm konstruiert worden sind.

Von den römischen Marionetten spricht Horaz, (Satiren II, 7, 82). Er nennt sie „ein durch fremde Sehnen bewegliches Stück Holz (nervis alienis mobile lignum), doch sind außer dieser Anspielung wenig genaue Daten überliefert. Nur Apulejus, der Satiriker und Philosoph (um 125 n. Chr.), der Verfasser des berühmten Romans „Der goldene Esel", sagt in seiner Weltbeschreibung (wohl in Anlehnung an Aristoteles): „Wenn diejenigen, welche die Bewegung der Glieder an den hölzernen menschlichen Figuren leiten, den Faden an dem Gliede, das in Bewegung gesetzt zu werden pflegt, ziehen, dann wird sich der Nacken drehen, der Kopf nicken, die Augen im Kopfe herumgehen, die Hände wie zu jeder Dienstleistung bereit stehen, und die ganze Gestalt auf anmutige Art gewissermaßen zu leben scheinen (De mundo II, 351). *Als Bezeichnung für* Marionetten sind in der römischen Litteratur verschiedene Bezeichnungen überliefert: Pupae, Sigillae, Sigilliolae, Imagunculae, Homunculi, d. h. Puppen, Figürchen (von den Bildern der Siegelringe hergenommen), Bildchen, Menschlein.

783. Die Marionetten im Mittelalter. In der berühmten um 1170 verfaßten Encyklopädie Hortus Deliciarum, welche die Aebtissin Herrad von Landsberg verfaßt hat, deren inhaltreiche Bilderhandschrift im Jahre 1870 bei der Beschießung von Straßburg verbrannt ist, befindet sich eine Darstellung von Marionetten. Das Buch, dessen Bilder uns durch früher genommene Kopien erhalten sind, wurde zur Unterweisung der Kinder durch die Nonnen benutzt und so findet sich auch dieses Spielwerk darin abgebildet. Es sind zwei mit Schild und Schwert gegeneinander kämpfende, gepanzerte Ritter, die je von einer Person an ziemlich starken Stricken gegeneinander dirigiert werden. Wenn die Verfasserin der Handschrift in diesem Bilde auch einen (für meine Darstellung gleichgültigen) symbolischen Sinn in diese Marionettenscene gelegt haben will, so erscheint doch sicher, daß der Zeichner der Scene, einem wirklich vorhandenen Modell gefolgt ist und darum ist das Bildchen zur Geschichte der Marionetten wichtig.

784. Die Marionetten in neuerer Zeit. Spanien. Cervantes, der unvergleichliche Sittenschilderer seiner Zeit, läßt seinen Helden Don Quixote auch mit einem herumziehenden Puppenspieler zusammenkommen (Buch II, Kap. 25—26). Während der Ritter von der traurigen Gestalt in einem Dorfgasthofe eingekehrt ist, erscheint ein dort bekannter Puppenspieler, der seinen Kasten auf einem Karren



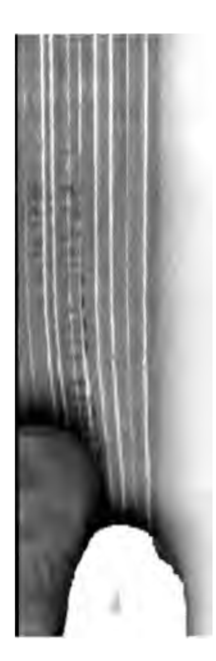
Puppenspiels erklärte. Er hielt dabei ein Stäbchen in der Hand, mit dem er auf die Figuren, so wie sie auf die Scene traten, zeigte. Der Vorstellung ging der Schall einer Menge Trommeln und Pauken, und der Donner vieler Kanonen, der aus dem Innern des Puppenkastens ertönte, voraus (also eine Art Orchestrion) und dann begann das Stück. Es hieß diesmal: **Die Befreiung der schönen Melisandra durch den Ritter Gayferos** und Don Quixote war bald von dem Inhalt und der Darstellung so gefesselt und so aufgeregt, daß er lebende Menschen und eine wirkliche Begebenheit zu sehen glaubte. Schließlich kam er in eine solche Wut, daß er das ganze Personal der Darsteller niedersäbelte und das ganze Theater in tausend Stücke schlug! — Die Form dieses Theaters war übrigens in Spanien und Portugal bis in die fünfziger Jahre des vorigen Jahrhunderts

früheren Jahrhu
telli genannt,
dialektische Verwa
gatelli. Auch
Puppi, verklei
die einfachen, mi
gierten, und F
feineren, als k
Kunstwerke gearbei
man sie wohl B
der komischen Hau
eines berühmten
aus älterer Zeit,
Jahrhunderts. E
Stadt in Italien
regelmäßig spielen
theater vorhande
und klein ergötz
liebenswürdiger
Spiel der kleine
dem meistens nur
tor mit seiner F
Gehilfen gespielte
schiedenen Stimm
Stück. In Vene
bei Schiavoni, in
Largo del Caste

786. Der **Burattino** stammte **aus Florenz**, **war 1622 noch am Leben und erwarb einen so großen Ruf, daß bald in allen größeren italienischen Städten Burattinis auftreten, in Venedig, in Mailand, in Rom, Neapel und Turin, in Genua und Bologna.** In Venedig, auf **dem Markusplatze und auf der Piazetta spielten zur Karnevalszeit oft mehrere Burattinis zu gleicher Zeit und mitten unter den Menagerien, den Tribünen für die Zahnbrecher und den Seiltänzerbuden stand die fröhliche Menge in ihren Theatern, denn die Konkurrenz der wirklichen Theater hatte es durchgesetzt, daß sie nur in geschlossenen Räumen spielen durften.** Ihre Vorstellungen durften erst bei Sonnenuntergang beginnen und mit der Stunde des Theateranfangs schließen. **Aber** um 1760 verließen einige **Unternehmer ihre geschlossenen Buden und zeigten sich ihrem Publikum unter freiem Himmel.** Vielfach dienten sie auch den Charlatans, **den** Volksärzten als anziehende **Reklame** für irgend ein Allheilmittel, eine Salbe, einen Lebensbalsam und dergl.

787. Der berühmteste Puppenspieler Italiens im 18. Jahrhundert **war Massimino Romannino in Mailand**, der auf der Gran Piazza **daselbst** sein Theater hatte. Meist **bestand** die ganze lebende Direktion **nur aus** ihm allein, er dirigierte **die** Puppen mit seiner Hand, reci**tierte** und improvisierte den zur **Handlung** nötigen Text und ver**änderte** seine Stimmung oder Be**tonung** nach dem Inhalte der Rolle **mittels** einer im Munde gehaltenen **kleinen** Flöte; zuweilen hatte er **jedoch** auch noch einen Gehilfen **für** die Fülle seiner auftretenden **Personen.**

788. Ganze Spektakelstücke *sind* **in** *Italien auf Marionettentheatern* zur Aufführung gelangt. In **Genua** wurde 1834 auf dem **Teatro delle Vigne** „**Die Belagerung von Antwerpen**" gegeben. Es war ein militärisches Drama mit einem Schuß Liebe und politischen Intriguen vermischt. Die Darsteller des Stückes, die Marionetten, sprachen so pathetisch, berichtet ein französischer Reisender, daß man hätte meinen können, man sitzt in der Pariser Comédie française. Auf die Generale der beiden feindlichen Heere war mit unparteiischer Hand der gleiche Schlachtenruhm ausgegossen, der General Chassé war ebenso ehrenvoll bedacht, als der Marschall Gerard. Fortwährend wechselten sie Komplimente und bombastische Redensarten aus. Der Marschall sah wie ein homerischer Held aus, eine große, starke, kolossale Puppe und dickem Schnurrbart in einem komischen Tambourmajorkostüm, der mit seinen langen Armen fortwährend herumfuchtelte und sehr laut sprach. Wenn er seinen großen Mund zum „Sprechen" öffnete, bewegten sich zu gleicher Zeit seine dräuenden Augen furchtbar rollend in ihren Höhlen, die einem andern, als den alten Chassé gewiß Furcht eingeflößt hätten. Dieser, ein altes Männlein, wie Friedrich der Große gekleidet, trug eine weiße Perücke, einen breiten Hut und einen Soldatenrock mit zurückgeschlagenen Schößen, die mit Stecknadeln befestigt waren. Uebrigens sah er sehr hübsch und energisch aus und seine beredte Sprache troff von Gelehrsamkeit, wie der Vortrag eines Turiner Universitätsprofessors. Allerdings in den Kostümen der anderen Auftretenden herrschte ein starker Mangel an historischem Sinn. Die französischen Soldaten hatten piemontesische Uniformen, und eine Dame aus Ant-



dem Spaßmacher Girolamo, der im milanesischen Dialekt sprach und in den Zwischenakten seiner großen historischen Stücke allerliebste Balletts zur Aufführung brachte. Prinz Eugen von Savoyen bei der Belagerung von Temesvar blieb lange Zeit ein beliebtes Spektakelstück (um 1834). **Besonders prächtig fiel, wie berichtet wird, das Puppenballett aus. Alle diese Vestris aus Holz und Pappe machten ihre Sprünge und** Pas so gelenkig und elegant, daß kein menschlicher Fuß sie hätte nachahmen können und als man wiederholt Bravo rief und klatschte, kam die Prima Ballerina heraus und legte mit einer so süß-zimperlichen Miene die Hand aufs Herz, daß manche Primadonna sie um die Grazie hätte beneiden können. Die Püppchen karikierten zum Totlachen die Manieren der Sängerinnen von der Skala und mußten ihre Tanzfiguren mehrfach wiederholen.

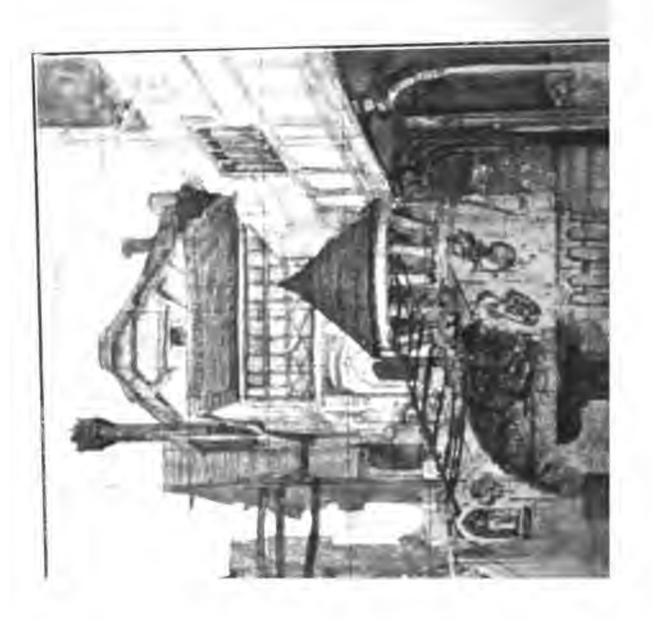
790. **Das Teatro Fiano in Rom,** ein stehendes Puppentheater (nach

der Häuser un
richtigem Verhä
von zwölf Zoll
wie improvisie
die Illusion vo

791. **Mari
reich.** Die Fr
Puppenspiel de
lären und ü
Namen gegeb
Mariechen, die
Koseform von
die kleinen Ma
früher und noc
Ländern in Ki
sieht. Es w
Puppen darau
Festen, so bei d
Himmelfahrt
aufgeführt, bei
und bewegliche
Ludwig XIV
nach Dieppe zu
stellung in Begl
und nahm ein
nis an der Be
ligtümern und
daß



Dekoration der Shakespeare-Bühne im Münchner Hoftheater, ausgeführt von Burkhard in Wien.
Bischofszimmer aus „König Heinrich IV“. I. Teil.



...rhunderts in Frank-
...n.

...oché und seine Zeit.
...her Neuschöpfer der
gilt in Frankreich der
Zahnarzt und Puppen-
...n Brioché (oder
...er um 1650 am Pont
...ris das Volk durch
...a und den derben Hu-
...m er sie belebte, an-
...stand. Außer seinem
...eller-Inventar besaß
einen dressierten Affen,
(oder Fagottino) ge-
in Frankreich sprich-
...orden ist. Dieser Affe
... Statur eines kleinen
...g einen alten Tressen-
...n Federstutz, eine Hals-
...er Hanswurst, und ein
und an einem Wehr-
... hölzernes Schwert.
... der Grund zu seinem
...de. Denn der lächer-
...tiker und Raufbold
...e Bergerac, der
... von einem Gelage
... vor der Bude Briochés
... und hielt ihn für
...nten, der ihn durch
...iden beleidigen wollte.
...rte sich dem Affen in
...tellung und dieser, in-
...r Dressur folgte, zog
hölzernes Schwert und
...m „Rasenhelden" ge-
Positur. Und wie Don
Puppen zerschlug, so
...ße Cyrano den armen
... — Brioché hatte einen
...çois Brioché, Fanchon
...r gleichfalls als ein
...f geschildert ward, der
mit Konkurrenten zu
...te. Es traten neben
...m auf Benoit du
...er auch ein Wachs-
...tt von gekrönten Häup-
...ihmten Persönlichkeiten
aus aller Herren Länder zeigte), Daitelin, Gebrüder Feron, La Grillan mit seinem „Pygmeentheater", später „Bamboches" genannt und andere.

793. Théâtre de la Foire. Der eigentliche Spielplatz der französischen Marionetten sind die zahlreichen Jahrmärkte in großen und kleinen Städten, in Dörfern und Flecken. Besonders die Pariser Jahrmärkte der von St. Germain (von Lichtmeß bis Palmsonntag) und von St. Laurent (August bis 29. September) war die Spielzeit der Marionetten, deren ältestes Privilegium aus dem Jahre 1646 datiert. Einer der berühmtesten Puppenspieler war Alexandre Bertrand, seines Zeichens ein Vergolder, aber dabei ein ausgezeichneter Mechaniker. Er hatte den Ehrgeiz, auch wirkliche Schauspieler zu dirigieren, und so installierte er wiederholt Vorstellungen, in denen neben seinen reizenden Puppen Kinder mitwirkten, was ihn wiederholt mit der Komödie Française und der Behörde in Konflikt brachte. Er spielte ein Stück des Dichters Fuzelier, „Theseus oder die Niederlage der Amazonen", „Polichinell der Großtürke", „Die Hochzeit des Polichinelle und die Niederkunft seiner Frau" ꝛc. Für das „Jahrmarkt-Theater", wie die Gattung speziell benannt wurde, begannen nun eine Menge litterarischer Federn thätig zu sein. Carolet, Lesage, d'Orneval, Piron, alles zu ihrer Zeit sehr geschätzte satirische Dichter, arbeiteten in den Jahren von 1710 bis gegen 1750 für das Théâtre de la Foire, von dessen urwitzigen Stücken bereits im Jahre 1729 eine große Sammlung von sechs Bänden gedruckt erschien. Besonders nahmen diese witzigen Schriftsteller diejenigen



Puppenspieler Francisque
satirische Zugstück Arleq
Deucalion schrieb, in wel
die Eifersucht der Comédie lä
lich gemacht wurde. Von ei
andern Puppenspieler La Pl
„directeur des marionettes ét
gères“ wurde eine Parodie des
mulus von Lamotte gegeben, be
„Pierrot Romulus ou le
visseur poli“, das sich so
Rufs erfreute, daß der Di
es auch am Hofe zur Aufführ
bringen mußte. — Bis zum
des 18. Jahrhunderts haben
französischen Marionetten noch
reiche, litterarische Geschichte,
Einzelheiten hier zu weit f
würden.

794. Das Marionettenth
von Georges Sand. Auf
Schlosse Nohant amüsiert
die geistreiche Schriftstelleri
orges Sand und ihr Sohn
rice Sand mit einem e
Puppentheater. Zuerst, im
1847, bestand das ganze
... einem umgekehrten

Sein Schöpfer ist der im Jahre 1745 geborene Puppenspieler Mourguet, der im Jahre 1844 beinahe hundert Jahre alt, immer noch als Direktor thätig, gestorben ist. Zuerst gab er die von uns schon erwähnten Krippenspiele, besonders betitelt der „Stall von Betlehem“. Die Dynastie der Mourguets hat dann die Guignoltradition bewahrt. Die Herkunft des Namens, der Hauptperson des dortigen Puppenspiels, ist dunkel. Während von einer Seite behauptet war, er käme von der lombardischen Stadt Chignolo her, von wo notorisch eine Einwanderung nach Lyon stattgefunden hat, soll es vielmehr von der Redensart „c'est guignolant“, es ist drollig, herkommen, die Mourguet vielfach von einem seiner Zuhörer hörte, nach welchem er den Typus eines Seidenhändlers schuf, der dann ganz diesen Lyoner Bürger in Figur, Art und Sprechweise nachmachte.

Guignol, die Puppe, hat ein rundes, rosiges Gesicht, große Augen und eine platte Nase. Er trägt einen schwarzen, weichen Hut, dessen Vorder- und Hinterrand aufgeschlagen ist, wie ein Gendarmhut. Von dem Hut geht am Hinterkopf ein geflochtenes Zöpfchen herunter, das Sarsifis heißt. Guignol trägt eine kleine, vorn zu knöpfende Jacke mit Taschen auf der Seite. Es ist das Kostüm der Lyonnaiser Handwerker zu Ende des 18. Jahrhunderts und demgemäß ist auch die altmodische Sprache. Es ist ein Gemisch von Provinzdialekt, fachmäßigen Ausdrücken aus der Seidenweberei und einigen eingestreuten modernen Brocken, die Sprechweise ist schleppend und seimig. Er hat einen bestimmten, typischen Charakter: ein guter Kerl, ohne viel *Gewissensbisse*, *immer hilfreich für seine Freunde*, *ziemlich* unwissend, aber hell und von gesundem Menschenverstand, er wundert sich so leicht nicht über irgend etwas; man betrügt ihn leicht, indem man auf seine Neigungen eingeht, aber er zieht sich meistens geschickt aus der Sache. — Bis zur neuen Zeit ist der Typus derselbe geblieben, auch nennt man ihn „canut“ von canne, Spazierstock abgeleitet, da man früher in Lyon den Seidenstoff konventionsmäßig nicht nach Elle oder Meter, sondern nach seinem Stöckchen abmaß. Der „Canut“ verdient wenig, 5 Franken im Tage, spinnt seine Seide, seine Faille oder Taffet, ist aber immer seelensvergnügt. Guignol hat eine Frau, Madelon, die er anbetet. Uebrigens ist er nicht immer nur Seidenweber; wie in den deutschen Stücken der Hanswurst, tritt auch Guignol als Bedienter, Schuster, Bauer oder Schneider auf, je nach dem Stück. Seine Komik beruht wesentlich im Lyonnaiser Dialekt, und in seiner Wortspielerei und ihrer falschen Aussprache. Der Gegenspieler von Guignol ist Gnafron, ein Kerl mit einem dicken, rotgedunsenen Gesicht, einen schweren Seidenfilz auf dem Kopf, mit einem kastanienbraunen Rock und ewigem Weindurst behaftet. Er ist stets der Verführer Guignols. Wie für die früheren Puppenspieler haben auch für Guignol bekannte Dramatiker allerlei satirische Komödien gearbeitet. Hier einige Titel: Guignol als Advokat, Guignol als Zahnarzt, Guignol als Gespenst, Guignol als Magiker, der Confitürentopf, der Kälberhändler, die merkwürdige Wurzel, der Rekrut von 1809 u. s. w.

796. Deutsche Puppenspiele. In den Kapiteln von Hanswurst, Harlekin und Kasperle ist das deutsche Puppenspiel schon gestreift worden

Gottfried Prehauser zog, wenn sein Theaterunternehmen einmal in die Brüche gegangen war, anstatt mit lebenden Darstellern, mit Puppen durch Deutschlands Gauen und eine Reihe von andern Prinzipalen machten es ebenso. Und alle die volkstümlichen Stoffe, Faust, Genovefa, Die vier Haimonskinder, Fortunatus und sein Glücksseckel, Eulenspiegel waren auf dem Puppentheater ebenso heimisch, wie auf der lebenden Bühne des Volkes, Ja, es hat eine Periode in der deutschen Theatergeschichte gegeben, da das Puppenspiel das wirkliche Theater ersetzt hat. Nachdem die englischen Komödianten Deutschland verlassen hatten, als der dreißigjährige Krieg Not und Elend über ganz Deutschland brachte, in dieser Zeit waren es allein die zosen und Schotten, wobei Hanswurst als lustiger Franzmann auftrat. Ebendaselbst gaben zu gleicher Zeit königlich dänische privilegierte Hofacteurs mit Figuren das geistliche Stück: „Die öffentliche Enthauptung des Fräulein Dorothea". Ein Haupteffekt war hierin der, daß, wenn die Dorothea enthauptet war und die Zuschauer Dacapo schrien, der Direktor der betreffenden Puppe den abgehauenen Kopf noch einmal aufsetzte und die Enthauptung wiederholen ließ. Im Jahre 1705 ließ auf dem Ellernsteinweg ein „vortrefflicher Marionettenspieler mit großen Figuren und unter lieblichem Gesange die Dorothea enthaupten, den verlorenen Sohn Trebern fressen und einen Harlekin sich in einer lustigen Wirtschaft zeigen". Im

·iant mit seinen Puppen in Berlin, ·m dort eine bereits anderwärts ·nit großem Beifalle gegebene „Se-·enswerthe ganz neu ela-·orirte Haupt-Aktion, ge-·annt die remarquable ·lücks- und Unglücksprobe ·es Alex Danielowitz, Für-·ten von Mentzikoff eines ·roßen favoriten Cabinets-·ninisters und Generalen ·etri des Ersten, Zaaren ·on Moskau, glorwürdigen An-·enkens nunmehr aber von der höch-·ten Stufe seiner erlangten Hoheit ·is in die tiefsten Abgründe des ·nglücks gestoßenen veritablen Be-·isary, mit Hannswurst einem lusti-·en Pastetenjungen auch Schnurefar ·nd Kurzweiligen Wildschützen in ·ibirien" aufzuführen. Friedrich ·Wilhelm I. aber, aus Rücksicht für ·einen nordischen Nachbar, verbot ·as Stück. Im achtzehnten Jahr-·undert hatte Berlin eine Reihe ·tehender Puppentheater, von denen ·ins der Mathematiker Euler be-·ichtet hat. In zahlreichen Berliner ·Wirtshäusern, Tabagieen genannt, ·ehrten Puppentheater ein und waren ·ei groß und klein außerordentlich ·eliebt. Die größten und bedeu-·endsten waren die von Paar-·mann und Richter. Dann werden ·m 1830 die Theater von Ha-·ert, Morell, Pascal und ·Schuchart genannt, die jedes Jahr ·ach Berlin kamen, ihre Anschlags-·ettel an die Ecken schlugen und ·on einer Wirtschaft in die andere ·ogen. Sie führten die größten ·Schauspiele und Tragödien auf, ·elbst große Opern. Bis in die ·eueste Zeit, etwa 1880, war der ·lte Julius Linde in Berlin ·ekannt, ein äußerst interessantes ·Original, der ein lebendiges In-·ventar alter Puppenspielertradition ·war und von der Geschichte und ·en Einzelheiten dieser anmutigen Kleinkunst einen ganzen Schatz von Wissen mit sich herumtrug.

799. Münchener Marionetten-theater. Eine seit langen Jahren berühmte Heimstätte hat das Marionettentheater in München, wo es durch den bayrischen Generalmajor Karl Wilhelm v. Heydeck, einen hervorragenden Maler, begründet worden ist. Zuerst als Liebhaberei geschaffen, wurde es bald ein starkwirkendes Moment im Volks- und Kunstleben von Isar-Athen. Dies geschah, als der Aktuar Josef Schmid das zierliche Miniaturtheater übernahm, das über allerlei technischer Wunder, Requisiten, Zugwerke und Versenkungen verfügte. Seine Stücke schrieb zuerst der phantasiereiche Dichter und Schriftsteller Franz Graf v. Pocci, ein in vielen Künsten bewanderter trefflicher Mann. Sein erstes Stücklein hieß: Prinz Rosenrot und Prinzessin Lilienweiß; hiermit wurde das Marionettentheater am 5. Dezember 1858 eröffnet, vorher gab es einen gleichfalls von Pocci verfaßten Prolog. König Ludwig I. interessierte sich lebhaft für die wieder einmal neue Kunst und überließ ihr wiederholt einen Saal des Odeon zu den Aufführungen. Nachdem die Schmidschen Puppenspieler wie eine echte Schauspielergesellschaft in München von Ort zu Ort wandern mußten, erhielten sie seit dem Jahre 1885, (wie uns Arthur Roeßler in der vortrefflichen Theaterzeitschrift „Bühne und Welt" erzählt), endlich ein eigenes Heim, das erste und einzige ständige Puppenspieltheater Deutschlands. Es ist im Biedermeierstil erbaut und sein „Fundus", wie man in der Theatersprache sagt, ist ein wahrhaftes Archiv von Künstlerreliquien. Größen der Münchener Universität, wie der Philosoph Prantl, der Theologe Rings-

eis, der große Mineralog und Dialektdichter Franz v. Kobell u. a. dichteten Zauberstücklein für die kleine Bühne, Musiker wie Lachner und Krempelsetzer lieferten die Musik dazu und erste Künstler schnitzten für Papa Schmid die darstellenden Puppen, wie auch erste Maler den kleinen Theatersaal mit ihren Zeichnungen schmückten. Es ist ein Universalkunstwerk, diese Münchener Marionettenbühne, an der alles Grazie und Eleganz ist, an der alle Effekte der modernen Bühnentechnik mit Fixigkeit von statten gehen, wie denn mehrere von Schmids Mitarbeitern bereits seit über 30 Jahren an dem kleinen Werke thätig sind. Die Puppen sind künstlerische Meisterwerke in der Charakteristik, diese behäbigen Wirte, Bürgermeister mit Zipfelmützen, Dirndln, Handwerksburschen

Gemüter mit Gewalt an sich; besonders auf den Knaben machte es einen sehr starken Eindruck, der in eine große, langdauernde Wirkung nachklang. Die kleine Bühne mit ihrem stummen Personal, die man uns anfangs nur vorgezeigt hatte, nachher aber zu eigener Uebung und dramatischer Belebung übergab, mußte uns Kindern um soviel werter sein, als es das letzte Vermächtnis unsrer guten Großmutter war.“ Hier führte er die Geschichte von Goliath und David auf, in der außer dem zwergenhaften David, einem riesenmäßigen Goliath, König Saul und der Hohepriester Samuel, nebst Jonathan als Puppen mitspielten, welche an langen Drähten hängend auf der kleinen Bühne umherstolzierten. Es ist bekannt, wie anmutig Goethe in Dichtung und Wahrheit über sein Puppentheater be-

r, und 4tens lustigen Nachtwäch-
r ...."

801. **Pantomimen. Altertum.**
ie Pantomime (griech. πᾶν, all,
μος, Gebärde, lat. pantomimus,
r das Ganze Nachahmende)
ird man die erste und ursprüng-
hste Form dramatischer, wenn
ich wortloser Kunst bezeichnen
nnen. Die stumme Sprache der
ebärde ahmt die Handlung, das
efühl eines Andern nach, sie be-
reibt in der Reihenfolge der
esten und des Gesichtsspiels eine
ituation und wirkt also drama-
'ch, indem sie die einzelnen Mo-
ente und Phasen der Situation,
e Folge der Gefühle, mimisch
isdrückt.

802. **Griechenland.** Bei den
riechen nannte man das, was
ir jetzt als pantomimische Kunst
zeichnen, ὄρχησις, orchesis.
ie alte Orchestik wurde durch ver-
hiedene Gebärden (schemata
nannt), der einzelnen Körperteile,
mentlich des Kopfes und der
inde, oder auch des ganzen Kör-
rs hervorgebracht. Dieser Sche-
ata wird es bei dem lebhaften
blichen Temperament der Grie-
en sehr viele gegeben haben. Der
inn der einzelnen Schemata war
irch deren natürliche Bedeutung
ion an und für sich verständlich.
ie Bewegungen des Orchesten
iren rhythmisch, wie der Gesang
id die Musik, die sein Gebärden-
iel begleiteten. Es wurde Gesang
id Tanz von einer Person aus-
übt, oder mehrere vereinigten
h zur Darstellung einer Situa-
on, entweder geschichtlicher oder
amatischer Art. Männer und
rauen übten die Orchestik. Von
okrates wird berichtet, daß er
ien gewissen pantomimischen Tanz,
emphis genannt, mit Vorliebe
fgeführt habe. Nach der Natur
r darzustellenden Gegenstandes
war gänzliche Nacktheit des Dar-
stellers gebräuchlich, um schöne For-
men oder Anmut der Bewegungen
zu zeigen, oder man hatte Kostüme
und Masken. Das orchestische Spiel
wurde nicht nur vor großen Ver-
sammlungen, in Theatern und auf
Marktplätzen aufgeführt, sondern
auch bei festlichen Gelegenheiten,
bei Hochzeiten und Gelagen. Ho-
mer erzählt von den Freiern, sie
hätten sich regelmäßig nach dem
Mittagessen mit orchestischem Spiel
und Gesang ergötzt.

„Aber nachdem die Begierde des
Tranks und der Speise ge-
stillt war,
Jetzo dachten die Freier auf an-
dere Reize der Seelen,
Reigentanz und Gesang; denn
das sind Zierden des Mahles.
Siehe der Herold reichte die statt-
liche Laute dem Sänger
Femios, der vor allen an Kunst
des Gesanges berühmt war,
Femios, der dort sang von dem
Schwarm der Freier genötigt,
Dieser rauscht in die Saiten und
hub den schönen Gesang an."

Und an Alkinoos Hofe finden
die gleichen künstlerischen Spiele
statt:

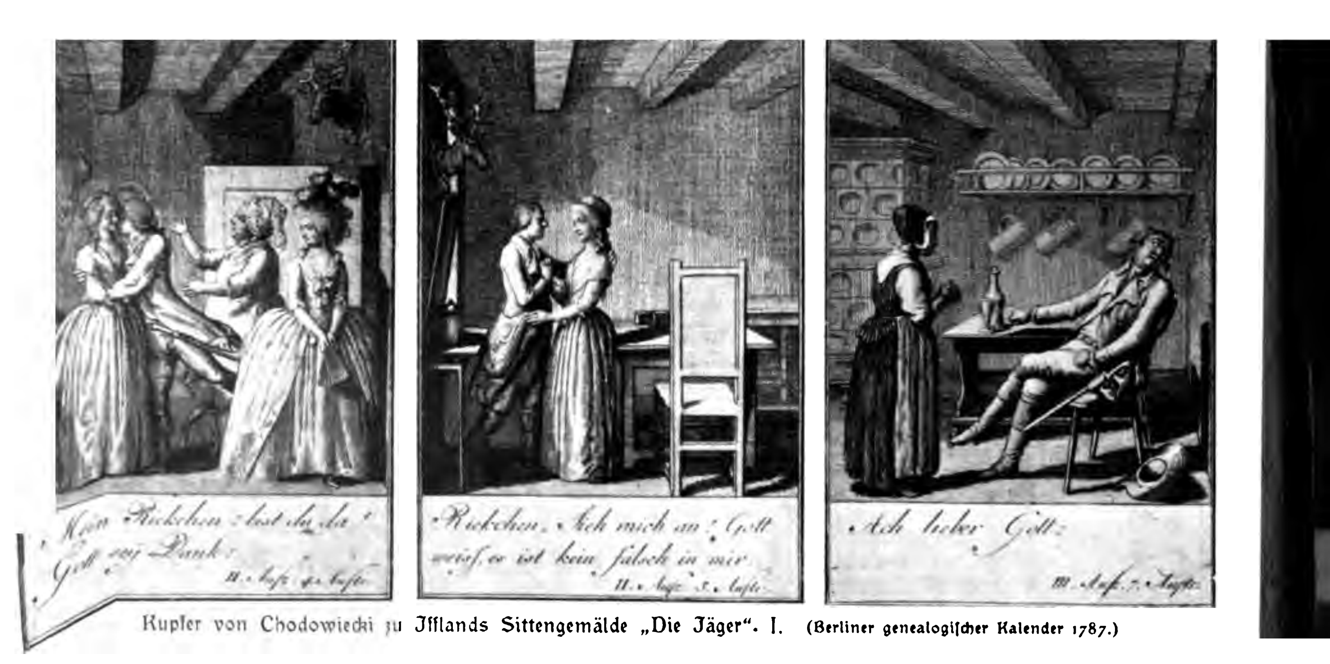
„Aber der Herold kam, der Demo-
dokos klingende Harfe
Trug. Da stellt' er sofort in die
Mitte sich; und um den Sänger
Jünglinge, eben entblüht, nach-
ahmenden Tanzes erfahren;
Schön in geordnetem Schritt nun
stampften sie, aber Odysseus
Sah das rasche Gezitter der Füße,
anstaunenden Geistes."

Der griechische Philosoph und
Satiriker Lukianos, der einen
halb gelehrten, halb witzigen Dia-
log über die Pantomimen geschrie-
ben hat, erinnert daran, daß die
Korybanten, die um das

Schreien des neugeborenen Zeus dem Vater Saturn zu verbergen, seine Wiege umsprangen, und mit den Schwertern auf die Schilde schlugen, und so die Pantomime einer Schlacht aufgeführt hätten.

In kleineren und größeren pantomimischen Spielen, in denen die Nachahmung durch Gebärde die Hauptsache war, von der karikierenden Nachäffung einer Person bis zur dramatischen Darstellung eines von Mehreren aufgeführten Ereignisses waren die Orchesten Lakoniens und die von Syrakus hervorragend. Besonders beliebt war bei den ersten die Aggelika, die Nachahmung eines Boten, woran man vielfach eine kleine lustige Anekdote knüpfte. Besonders typische Figuren waren die herumkriechenden, gebückten alten Männer (Hypones), die Pantomime der auf Diebstahl von Eßwaren Er-

junger Mann mit kriegerische Schritten an, dann folgt ein Mädchen, die ihren Gespielinnen mit dem sanften und zierlichen Schritt ihres Geschlechts voranschreitet, und ebenso immer wechselweise Mann und Weib, sodaß das nachgeahmte Bild einer von verschiedenen Gliedern gewundenen Kette erscheint. Lukian hält den verwandlungsreichen Proteus nur für einen geschickten Pantomimiker, der mit Hilfe von Maske, Kostüm, reichem Gebärdenspiel sich gleichsam in jede Figur verwandeln konnte und durch Bewegungen die Flüssigkeit des Wassers, das Auflodern des Feuers, den Grimm des Löwen, die Wut des Panthers und das Säuseln eines blätterreichen Baumes nachmachen konnte. Die Fabel schrieb, um die Sache wunderbarer zu machen, das, was Kunst bei ihm war, seiner Natur zu. — Alle die



Kupfer von Chodowiecki zu Ifflands Sittengemälde „Die Jäger". I. (Berliner genealogischer Kalender 1787.)



Sittengemälde „Die Jäger", II.
Kalender 1787.)



Das von Langhans 1801 erbaute und 1817 abgebrannte Berliner Schauspielhaus.

Nach dem Stich von P. Haas.



Königliches Opernhaus in Berlin.

Zwei der berühmtesten Pantomimen des römischen Altertums der Augusteischen Zeit waren der Sklave **Bathyllus** aus **Alexandrien**, der von Maecen freigelassen wurde, und **Pylades** aus Cilicien. Diese beiden Künstler — vermutlich Griechen — sind die eigentlichen Schöpfer der pantomimischen Kunst. Sie lebten in fortwährenden künstlerischen Eifersüchteleien mit einander, die zu leidenschaftlicher Rivalität führten, und riefen sogar zeitweise politische Konflikte hervor. Die großen Wirkungen, die die pantomimische Kunst dieser Beiden auf die Römer ausübten, erhellen aus den einstimmigen Zeugnissen der alten Schriftsteller.

Besonders auf seine weiblichen Zuschauer war Bathyllus von faszinierender Wirkung durch die mehr als pikante Art seiner Schaustellungen. Eine Glanzrolle von ihm, die von zahlreichen Autoren erwähnt, in den Himmel gehoben oder verurteilt wird, war — die Leda, die den Besuch des Schwans empfängt. Während Bathyllus sich mehr in übermütigen und frivolen pantomimischen Aufführungen erging, liebte Pylades mehr das ernste, teils majestätische, teils sentimentale Genre. Er legte großen Wert auf eine würdevolle Begleitmusik und hatte bei dem Volk eine ungeheure Popularität, während Bathyllus mehr der Liebling des Hofes und der vornehmen Gesellschaft war. Pylades hat auch eine Reihe von Schriften über Tanz und Pantomimik geschrieben, von denen sich aber nichts erhalten hat.

805. Zur Zeit des Kaisers Nero lebte ein berühmter Pantomimist, dessen Name nicht überliefert ist, von dem folgende Geschichte berichtet wird. Ein cynischer Philosoph, Namens *Demetrius*, bestritt dem Künstler, daß er ohne Kostüm, ohne seine charakteristische Maske, besonders aber ohne die begleitende Musik irgend welche Wirkung ausüben würde. Dieser willigte ein, auch ohne Flötenbegleitung, ohne den Taktschläger und ohne die Sänger, ohne jede Musik ihm eine Pantomime vorzuspielen. Er begann die in den Armen des Kriegsgottes überraschte Venus zu markieren, mit allen Scenen, wie der Sonnengott Helios die ungetreue Gattin dem Vulkan verrät, wie dieser sie belauscht und beide in ihrem Schäferstündchen in den von ihm gefertigten feinen Drahtnetzen gefangen nimmt, wie er die gesamten Götter herbeiruft und wie jeder von den Olympiern sich nach seiner Weise dabei benimmt, die Beschämung und Verlegenheit der Venus, den Mars, der auch nicht ohne Furcht ist und um seine Freilassung bittet, kurz — alles, was in der bekannten lustigen Geschichte liegt. Der Pantomimus spielte alles mit solcher Deutlichkeit und Geschicklichkeit, daß Demetrius in Entzücken geriet. Er rief dem großen Künstler zu: Was für ein Mann bist du? Ich sehe nicht nur, ich höre alles, was du machst und da du so gut mit den Händen reden kannst, ist dir eine andere Sprache entbehrlich. — Demselben, nicht genannten pantomimischen Darsteller wird noch eine andere Geschichte zum Ruhme seiner Kunst nacherzählt. Ein Ausländer von einer der Völkerschaften im Pontos, welche halbe Barbaren sind, kam an Neros Hof und sah den Pantomimen seine Kunst ausüben. Der Fremde faßte alles auf, obwohl er den Text der begleitenden Gesänge durchaus nicht verstand. Als er sich dann von Nero verabschiedete und dieser ihm beim Abschiede sagte, er möge sich von ihm ausbitten, was er wolle, es solle ihm mit



ich nun meinen wilden Nachbarn etwas sagen würde, sollte dieser Künstler es ihnen durch seine Gebärden verständlich machen, und ihnen auslegen, was ich wünsche."

806. Neuere Zeit. Die antike Kunst der Pantomime war völlig verloren und verschwunden, bis sie der große Reformator des Balletts, Noverre, den wir bereits ausführlich charakterisiert haben, sie innerhalb des Balletts und auch als besondere Gattung in Frankreich von neuem schuf und geistreich belebte. Von Frankreich wirkten diese Anregungen zuerst nach Italien, wo die Pantomime auf dem Boden des Volkstheaters reiche Nahrung fand. Denn neben der bereits erwähnten commedia del arte mit gesprochenem Texte ging auch eine Pantomime mit den gleichen typischen Figuren in einigen Städten nebenher. In Deutschland sollen die wandernden Sänger im Mittelalter bereits pantomimische Darsteller neben sich gehabt haben, welche die vorge-

bildenden Kunst
misch-plastische
dert und mehr
Bühne an, die
dungen und S
darstellten: Stau
Schmerz, Streit,
ner, Frauen u
wie ein Hautre
ein lebendiges
schiedenen Attitü
ist außerhalb D
kannt geworden,
lungen" debütie
zelne Künstlerin

808. Pantom
Harte (oder An
unter dem Nan
Gatten, Lady
1761, gest. 1815
lei abenteuerlich
dem Wunderdo
London in Bez
besonderes Syst
Entwicklung erf
gab und dies du
stellungen

... und war durch das tägliche Beschauen der antiken Bildwerke auf diese neue Kunst geraten, in der sie genau die alten Statuen mit ihrer Person nachschuf. Mit einem weißen faltenreichen Gewande, das unter der Brust von einem einfachen, weißen Bande zusammengehalten wurde, und einem farbigen Shawl ging sie aus dem Charakter einer Vestalin zu dem einer Bacchantin, von einer römischen Matrone zur Schöpfung einer üppigen Aspasia über. Sie feierte in Italien und Deutschland große Triumphe in dieser Kunst und der Maler Rehberg gab einen von ihm gezeichneten ganzen Atlas ihrer geistreichen und reizvollen Attituden heraus, unter denen sich besonders fünf Darstellungen der Niobe durch Schönheit und empfindungsvolles Leben auszeichnen.

809. In Deutschland fand die Engländerin eine kunstreiche Nachahmerin durch die hervorragende Schauspielerin Johanna Henriette Rosine Hendel-Schütz, geb. Schüler, (geb. 1772, gest. 1849), die seit 1807 in ebensolchen Stellungen, gleichfalls besonders als Niobe, auftrat. Sie erweiterte das Genre aber insofern, als sie über statuarische Darstellungen hinausging. Sie trat auch im modernen Kostüm auf, schuf daneben verschiedene Charaktere und Temperamente und verstand, ihren herrlichen Wuchs durch geschickte Draperien und Umrahmungen, durch raffiniert ersonnene Beleuchtungseffekte wirkungsvoll darzustellen, indem sie auch musikalische Begleitung dabei anwandte. Eine weitere Beigabe war, daß ihr Gatte, Professor Schütz aus Halle, ihre mimischen Posen mit einem erläuternden kunstwissenschaftlichen Vortrage begleitete. — In neuerer Zeit sind diese Art Darstellungen als *tableaux vivants* oder Marmorbilder in größeren Spezialitätentheatern wieder in Aufnahme gekommen.

810. **Wiederaufleben der Pantomime in neuerer Zeit.** Seit dem Ende der achtziger Jahre machte sich in Paris, zuerst in privaten Künstlerkreisen, dann in den „Cabarets“, den von litterarisch-künstlerischen Gesellschaften gegründeten kleinen Wirtshaustheatern und Cafés chantants die Neigung geltend, Pantomimen aufzuführen, mit dem Pierrot, dem alten Typus der Volkskomödie als Mittelpunkt. Nach Deutschland kam dieses Genre zuerst durch die Pantomime „Der verlorene Sohn“, von Michel Carré Sohn, mit der prickelnden und melodienreichen Musik von A. Wormser, die im Winter 1891 bis 1892 am alten Wallnertheater mit Helene Odilon als der verlorene Sohn in der Pierrotmaske und Kleidung, dem weißen Anzuge und dem weißen Gesicht mit virtuosem Geschick dargestellt wurde. Während in Paris das neue Genre immer mehr Boden gewann und sich erste Schriftsteller, wie Catulle Mendès, Armand Silvestre u. a. Mühe gaben, geistreiche Pantomimen für den Pierrot in allen möglichen Lebenslagen zu erfinden, blieb bei uns die Pantomime unlitterarisch und undramatisch, indem sie nur als Ausstattungsstück im Cirkus, mit allen Tricks der Arena verquickt, gepflegt wurde. Aus Frankreich sahen wir in Deutschland den grausigen „Buckelhans“, Jean Mayeux, und später die Verbrechergeschichte „La main“, „Die Hand“ von Berényi, in der eine Schauspielerin die Hauptrolle darstellt, die durch die im Spiegel sich bietende Hand des Mörders, der bei ihr einbrechen will, erschreckt wird. Die besten Leistungen moderner Pantomime aber so

wir in dem Franzosen C. Séverin, der im März 1899 im Metropoltheater zu Berlin die eindrucksvolle, echt dramatische Pantomime „Chand d'habits“ (Abkürzung für Marchand d'habits und der Ruf, den die Einkäufer von alten Kleidern in Paris ertönen lassen) mitbrachte. Séverin hat, trotz der weißen Tünche, die sein Pierrotgesicht bedeckt, ein Mienen- und Gebärdenspiel von einer wechselnden Vielseitigkeit, eine Aktion mit den Händen und Fingern, die so echt romanisch ist, wie die ganze Figur.

Neuerdings hat sich der Vlame Maeterlinck pantomimischen Spielen zugewendet, die aber zu konfus und unkünstlerisch sind, um eine mehr als unfreiwillig-komische Wirkung auszuüben.

811. Schattenspiele. Vermutlich direkt aus China auf dem Umwege über England wurden am Ende des 17. Jahrhunderts in Ham-

ihnen spielte. Dann ka
Paris die angeblich echt
sischen Schattenspiele mit
nach Deutschland, „Om
noises“ genannt, (1770)
Jahre 1775 Ambroises
des récréations de la Ch
ähnliche Vorführungen br
Auch einige exotische V
die Javaner, haben
Spiele, die jedoch auße
Bereichs unserer Darstellu

812. Das Monodram
drama und Duodrama.
zösische Philosoph, Musi
und Komponist Jean
Rousseau (1712 bis 1
auf den Einfall, ein T
wesentlich für eine Person
ben, allerdings zuerst
öffentlichen Aufführung,
für einen gesellschaftliche
Er schuf (1762) eine
Scenen, die von dem myth

Abel Seylers Direktion zuerst in **Weimar** zur Aufführung, und zwar in der Komposition von **Anton Schweizer** (geb. 1737 zu Koburg, gest. 23. Nov. 1787 zu Gotha), dem Komponisten von Wielands berühmter Oper „Alceste“. — In „Pygmalion“ war zuerst der Versuch unternommen worden, mit der Musik jeden Wechsel der Affekte zu begleiten, sodaß dem gesprochenen Wort durch den Ton ein Zwang angethan wurde, der dann im weiteren dazu führte, daß der Darsteller oder die Darstellerin mehr auf malerische oder plastische Posen hinarbeitete, mit Mantel und Gewand spielte und dadurch dieser Künstelei Anmut zu geben versuchte. Die weiteren Bühnenschicksale des „Pygmalion“ bezeichnet zuvörderst der Druck: **Pygmalion, eine lyrische Handlung aus dem Französischen des Hrn. J. J. Rousseau** mit Begleitung der Musik des Hrn **Coignet** übersetzt und mit Tänzen für die Nationalschaubühne zu **Mannheim**“, das 1778 erschien. Es ist das Werk des bekannten **Otto Heinrich Freiherrn von Gemmingen** (geb. 8. Nov. 1755 zu Heilbronn, gest. 15. März 1836 zu Heidelberg), des Freundes des Mannheimer Theaterintendanten von Dalberg. Auch noch nach Gemmingen ist das Melodrama mehrfach übersetzt worden, verschwand aber etwa nach zwei Jahrzehnten, nachdem es auch parodiert worden war, von der Bühne. Rousseaus Original hatte in Paris wenig Anklang gefunden, umsomehr gefielen die Nachahmungen des neuen Genre in Deutschland. Gemmingen hielt dem neuen Genre in seiner „Mannheimer Dramaturgie“ (1780, S. 17) eine mit allerlei Einschränkungen versehene Lobrede: „Man sage mir, *was man will, Sie haben unrecht, meine Herren* Musikverständige, der Gedanke eines mit Musik begleiteten Schauspiels ist vortrefflich. Was hat der Tonkünstler für eine edlere Seite, als wenn er sich als Maler der Natur darstellt? Wo ist sein Wirkungskreis größer, als wenn er dem Dichter die Hände bietet, und beseelt von dem nämlichen Geist, auf den nämlichen Zweck hindrängt, um einerlei Wirkung hervorzubringen? Die bisher gewöhnliche Oper that das gewiß nicht; denn gesetzt auch, daß der beständig schnurrende große Baß nicht jeden unserer Hörnerven erschlafft hätte, gesetzt auch, daß der Kapellmeister den Sinn des Dichters träfe und man wirklich durch ein gut gesetztes Rezitativ mit Begleitung der Musik in das Gefühl der Sache gesetzt wurde — — so zog gewiß ein wohl angebrachter Triller jedermann aus dem Irrtum. Man sieht wohl, daß ich hier gar nicht von dem gewöhnlichen Schlag der Opern rede, wo gemeiniglich niemand, der Komponist mit eingerechnet, die Absichten des Dichters nur von weitem her erraten hat. Man fühlte diesen Unfug gar wohl und erdachte also diese neue Art, wo der Schauspieler mit seiner natürlichen Stimme redet und die Musik den nämlichen Sinn durch Töne ausdrücken muß . . . Und doch glaube ich nicht, daß dies die wahre Art sei, wie man die Musik zur Deklamation anbringen müsse. Zu leugnen ist es einmal nicht, daß der letzte Ton des Akteurs und der erste der Musik immer eine Dissonanz ausmachen, die unstreitig dem Ohr wehe thut, wenn sie bei jeden fünf oder sechs Worten vorkömmt. Neben dem ist ja gar nicht der Endzweck, daß der Dichter und Musiker einen Wettlauf anstellen sollen, um den nämlichen Gedanken, jeder auf seine Art zu schilder[n,] noch daß der Komponist nach jed[...]

vorkommenden Bilde hascht, um es wieder vorzukauen. Und das ist denn doch meistens der Fall. Laßt den Dichter seinen Gang fortsetzen, reißt den Zuschauer nicht aus dem Blendwerk heraus; unterstützt nur, bereitet die Seele vor, gebt ihr Empfänglichkeit für das was dargestellt wird, sucht ebensowenig Kunst, als jener Wortgepränge, denkt nur auf Wirkung — und ihr habt das Ziel erreicht. Gäbe es eine Musik, wo man vergessen könnte, daß es Musik ist, — gäbe es ein Gedicht, wo man nicht merkte, daß es aus Worten zusammengesetzt ist, — glaubt mir, es wäre das größte Produkt der Menschheit." Diese etwas widerspruchsvollen ästhetischen Auseinandersetzungen, mit denen ein großes Für und Wider der Meinungen über das neue Genre in den damaligen Zeitungen, Zeitschriften und Briefwechseln einher-

dem Komponisten Georg Bend (geb. 1721 zu Alt-Benatka in Bö men, gest. 6. Nov. 1795 zu Köstri einen kongenialen musikalischen Ill strator und ging hier am 27. Ja 1775 mit erneutem großen E folg in Scene. Die unglückli „Ariadne" wanderte über alle Bü nen Deutschlands und machte übera durch die Neuheit des Genr großes Aufsehen. Hier erschien der Komposition der Tonmeist wirklich dem Dichter nachgefühlt haben und die Empfindungen d getäuschten Verlassenen in wahre tief empfundenen Tönen wiederz geben. Auch nach Frankreich u Italien gelangte die Bendasche Kon position, um sich auch in der Frem den gleichen Ruhm zu erwerben. — Nach diesem großen Erfolge d Frau Brandes komponierte Ben für Sophie Seyler eine „Mede von dem Gothaer Dichter Fri

genügt, einige Dramen zu nennen: **Johann Friedrich Schink** bemächtigte sich (1776) des vielfach bearbeiteten Stoffes von „**Inkle und Yariko**“ (der Brite Inkle leidet Schiffbruch an einer einsamen Insel, eine Wilde, Yariko, nimmt sich seiner herzlich an, sie lieben einander. Als er ihrer überdrüssig wird, verkauft er sie als Sklavin), schrieb auch „**Orpheus und Eurydice**“, ja „**Werther und Lotte**“ wurden auch in einem Duodrama auf das lebende Theater geschleift. **Achill, Deukalion, Cephalus, Elektra, Cleopatra** fanden schnelle Bearbeiter. Der geniale **Maler Müller** dichtete eine **Niobe** und auch **Schillers** „**Semele**“ ist wohl in diesem Zusammenhang zu nennen. In **Goethes** „**Proserpina**“, die bisher keinen Tondichter gefunden hat, der ihr theatralisches Leben einhauchen könnte, ist die höchste Stufe der monodramatischen Kunst erreicht.

814. Ein Monodrama auf der Berliner Bühne. Es scheint, als ob das neue Genre sehr schnell in Vergessenheit geraten war, denn als im Jahre 1800 eine „Hero“ in Berlin zur Aufführung kam, wurde sie wiederum (um eines geringfügigen Umstandes willen) als Neuheit gefeiert und kritisch ganz besonders gewürdigt. Ein Theaterjournal berichtet: Endlich haben wir auf unserer Bühne **Hero, ein lyrisches Monodrama von Herklots, in Musik gesetzt vom Musikdirektor Bernhard Anselm Weber**, gesehen und die Aufnahme, welche dies kleine Schauspiel fand, entsprach durchaus seinem Werte. Schon nach der Ouverture applaudierte das Publikum laut und nach geendigter Darstellung ward Mdme. **Schick**, welche die Hero vortrefflich dargestellt *hatte, herausgerufen.* — Das Drama selbst verdient schon dadurch die Aufmerksamkeit des Publikums, weil es das erste in seiner Art ist und Herr Weber dabei das Verdienst hat, ein neues Genus theatralischer Unterhaltungen eingeführt zu haben. Die bisherigen Mono- und Duodrama wurden deklamiert, und zwischen beiden Reden mit Musik begleitet. So meisterhaft nun auch deklamiert werden mag, so vortrefflich nun auch die Musik ist — so bleibt dennoch zwischen beiden Künsten — der Deklamation und der Instrumentalmusik — ein so großer Kontrast, daß die Darstellung bei allem Beifall, welchen man dem Deklamator und dem Tonkünstler, jedem für sich zugestehen muß, dennoch den gehofften Eindruck nicht hervorbringt. Immer nimmt der Tonkünstler eine Empfindung aus der Rede, aber nie drückt er sie aus, er kann sie nur andeuten, denn zu schnell will die Rede fort, und er muß ihr folgen. Die in ihren Bewegungen beschränktere Deklamation hat die freiere Musik neben sich und wird unaufhörlich von ihr gereizt, sich — in Hinsicht des Ausdrucks der Empfindungen — höher zu heben und dem wirklichen Gesange näher zu kommen; aber gerade in diesem Bestreben wird die Grenze am sichtbarsten, welche sie davon scheidet. Das neue Drama „Hero“ hatte das Glück, daß es als erster Versuch Künstlern in die Hände fiel, deren Arbeiten bei ihrem innern Wert einer guten Aufnahme im Publikum gewiß sein können. Das Drama selbst von Herrn Herklots hat dichterischen Wert. Hero erwacht vom Schlummer, hat von dem Geliebten geträumt, läßt die Fackel anzünden, sieht den Sturm sich erheben und stürzt sich, da sie keine Hoffnung mehr hat, den Geliebten gerettet zu sehen ins Meer. Die Komposition vo

Hrn. Weber ist durchaus meisterhaft. Die Ouverture setzt den Zuhörer ganz in die Stimmung, in der er sein muß, und von der ersten Arie an steigt die Musik bis auf den letzten Augenblick, wo sie den höchsten Effekt hervorbringt. Das Ganze ist ein musikalischer Gedanke, der klar entwickelt und unaufhaltsam das Gemüt ergreift . . . Die Klarheit, mit welcher Hr. Weber in seiner Komposition fortschreitet, die Bestimmtheit, mit welcher er seinen Gegenstand aufgreift, macht es leicht, ihm überall zu folgen . . . Die Darstellung der Mad. Schick verdient noch besonders gerühmt zu werden. Die Anstrengung, mit welcher diese Künstlerin sich bemüht, ihre Rollen auszuführen und die Talente, welche dieser Anstrengung gleichkommen, sind gleich selten. Die Rolle der „Hero“ so durchzuführen,

liches, wie im vorstehenden ge-
schildert wurde, versucht worden.
Und wieder war es eine bekannt
Schauspielerin, welche die Anregun
gab. Agnes Wallner ist e
die in mehreren Solostücken au
getreten ist, welche von Max We
der (Pseudonym für Dr. S. Sach
für sie verfaßt wurden. „Rein
und „Geh weg“ war eine Parodi
auf das „Komm her!“, welche
Helmerding und Reusche im Wal
nertheater vortrugen. „Komm her!
von Franz v. Elsholtz trug Fra
Wallner mit feinster Virtuositä
vor. In allen diesen Solostückchen
diesen mehr komischen Mono- un
Duodramen, handelte es sich i
wesentlichen für den Darsteller ode
die Darstellerin darum, die ver
schiedenen Tonnüancen und Gelegen
heiten, in welchem die Titelwort
vorkommen können, durch virtuose

Praxis des Bühnenwesens.

Von

Max Grube.

816. Hinter dem Vorhang. Wer einmal während eines Zwischenaktes, oder besser noch, bei einer raschen scenischen Verwandlung in einem großen Stück hinter den Vorhang eines großen Theaters gelangt, kann sich in einen menschlichen Ameisenhaufen versetzt glauben. Eine bunte Schar von allerhand Gestalten rennt und quirlt durcheinander, trägt die verschiedensten Sachen zu und ab, drückt und schiebt und stößt sich scheinbar planlos hin und her, und dennoch, ehe man noch eine Ordnung in dieser Unordnung zu erkennen vermag, sind von oben Bäume und Wälder niedergeschwebt, Büsche und Häuser haben sich seitwärts vorgeschoben, Terrassen und Stufen sind aufgebaut, Gruppen haben sich gebildet und im Zeitraum weniger Minuten ist ein neues Bild entstanden. Der Vorhang fliegt wieder in die Höhe, die Darsteller betreten den Schauplatz und das Spiel geht weiter.

Das ist das Charakteristische des Theaterbetriebs. Die verschiedensten Elemente wirken zu einem Zwecke zusammen, jedes an seinem Platze unentbehrlich, der einfachste Arbeiter und der hervorragendste Künstler müssen am richtigen Orte das Richtige leisten und ein schöpferischer Wille *muß das Ganze vorher* erdacht, angeordnet und die Ausführung überwacht haben. Es ist der Wille des Spielordners, oder, wie wir Deutschen ihn nennen, des Regisseurs.

Doch nicht mit der Beschreibung seiner umfassenden und verantwortungsreichen Thätigkeit wollen wir unsere Schilderung des praktischen Theaterbetriebs anfangen. Wir beginnen sie folgerichtiger, indem wir die ersten der ihm untergeordneten Scharen zuerst betrachten: die Triarier, die in der vordersten Reihe kämpfen, die Schauspieler, ohne die das Kunsttheater ja nicht bestehen könnte.

Eine dramatische Kunst läßt sich in ihrer einfachsten Form ohne Regisseur, ohne Dekorationen und Requisiten, ohne den ganzen reichen Apparat der modernen Bühne denken, aber nicht ohne dramatische Künstler.

Wir wissen, daß in den ältesten Zeiten des griechischen Theaters drei Schauspieler das Gebilde des Dichters zu verkörpern hatten. Der Protagonist war der erste, in der Regel übernahm der Dichter selbst dies erste Fach, der Deutero- und Tritagonist traten weniger in den Vordergrund und der Chor erlaubte überhaupt keine Loslösung der einzelnen Gestalten.

817. Erste und zweite Darsteller, Chor. Diese Grundeinteilung in erste, zweite, dritte Fächer ist im wesentlichen bis heute bestehen geblieben und der Chor hat eine Erweiterung in der Auflösung zu sogenannten Nebenrollen erfahren, während er andererseits zur Komparserie oder Statisterie geworden ist.

Erst der neuesten Zeit ist es vorbehalten gewesen, zum Besten des Ganzen auch kleinere Rollen mit „ersten Kräften" zu besetzen, aber noch heute geschieht dies selten ohne offenen oder versteckten Kampf mit denselben.

818. Die Fachbezeichnung. Die fortschreitende Kunst der alten griechischen und römischen Dichter ließ es sich bald mit jenen drei Schauspielern, deren Aufgabe eine wesentlich deklamatorische war, nicht mehr genügen, sie begann Charaktere oder

Iffland in Mannheim eng
war. Unter Karikaturen ve
man das, was wir heut „Cha
und chargierte Rollen" n
würden.

819. Aufhören der Fachbe[zeich]nung. Erst seit dem ersten
des vorigen Jahrhunderts
sich das Bestreben Bahn, die
nicht nach Fächern, sondern
Maßgabe der jeweilig an
Bühne vorhandenen Indivi[duali]
täten zu besetzen, seit etwa 30
ren hat sogar die Fachbezeich
in den Verträgen der Schaus
mit den Direktoren aufgehört.
Darsteller wird nicht mehr
„Held" oder „Vater" u. s. w
pflichtet, sondern einfach als S
spieler und die Direktion
sich in einem besonderen
graphen ausdrücklich das Rech
die Thätigkeit des Betreffender
nach ihrem Ermessen zu bestim

nten, Liebhaberinnen und komische
ten suchen und die von ihnen
gagierten Künstler im wesentlichen
nerhalb der Grenzen ihrer
icher beschäftigen. Die Einteilung
Fächer ist eben keine Willkür,
ndern aus den Grundbedingungen
nschlicher und künstlerischer Ver-
lagung entstanden.

820. Die Fächer. Wir gehen
m zu einer kurzen Beschreibung
r einzelnen Fächer über, deren
erkmale ja im allgemeinen jedem
heaterbesucher bekannt sein dürften.
s eines der vornehmsten wie
tensten Fächer gilt noch immer das
ch der Helden und Liebhaber.
cht oft vereinigen sich in einer
rsönlichkeit alle für dieses Fach
twendigen Voraussetzungen.

Eine schlanke, mehr als mittel-
oße Gestalt, ein ausdrucksvolles,
nnlich schönes Gesicht, ein wohl-
itendes, dabei starkes und aus-
uerndes Organ soll sich mit
erem Feuer, mit Tiefe des Ge-
ls, mit der Fähigkeit, alle Em-
ndungen von der zartesten Liebes-
ung bis zum vernichtenden Zorn
szudrücken, verbinden. Wir un-
scheiden den ersten, auch ge-
ten Helden, dem die Rollen
s Posa, Leicester, Faust, Karl
oor und ähnliche zufallen, und
n „jugendlichen" Helden,
n „Romeo", „Max Piccolomini".
Mit geringerer Stimmkraft und
niger starkem Temperament kann
r jugendliche Liebhaber
skommen. Ihm fiele u. a. der
denz im Tell zu, im modernen
ück Kurt Heinecke in der „Ehre",
ns in „Jugend" u. s. w.

Der zweite Liebhaber ist
ist ein Anfänger und hat kleinere
gendliche Rollen zu spielen.

Der Wirkungskreis des schüch-
rnen Liebhabers braucht
hl kaum näher bezeichnet zu wer-
n. Er erfreut sich noch heute in
den Lustspielen und Schwänken von
geringerer litterarischer Bedeutung
eines reichen Arbeitsfeldes. Im
klassischen Drama ist die Rolle des
Schülers im Faust für ihn be-
zeichnend.

Der Bonvivant hat zwar längst
den französischen Charme abge-
streift, den er in den älteren Lust-
spielen zur Schau tragen mußte,
er ist nicht mehr der geistreiche, in-
teressante Plauderer Bauernfelds,
er bleibt nur der liebenswürdige,
mehr oder minder „schnoddrige"
Schwerenöter. Da sich aber Humor
und hübsche Erscheinung selten zu-
sammenfinden, so bezieht auch der
Bonvivant eine der besten Gagen,
von der er aber seinem Schneider
einen guten Anteil gönnen muß.

Das Fach des Bonvivants leitet
zu dem des jugendlichen Komi-
kers über, der gewöhnlich auch über
etwas Singstimme verfügen muß,
während der erste Komiker seine
Couplets nur „vorzutragen" braucht.

Ein Komiker von nicht allzu star-
ker Kraft nennt sich humoristi-
scher Vater und findet als „Kom-
merzienrat" noch immer in vielen
Stücken eine leicht auszufüllende
Schablone vor. Dem Helden-
vater blühen höhere Aufgaben.
In manchen Rollen gerät er in
Konflikt mit dem Charakter-
spieler, der, wenn er Figur und
Organ besitzt, auf den Wallenstein,
besonders König Philipp, Lear u. a.
Partien Anspruch erhebt. Meist
ist aber der Charakterspieler als
Intriguant mit der Darstellung
nichtswürdiger Kerle betraut. Sein
Feld ist das unbegrenzteste und
wohl auch das interessanteste. Hier
kann der Mangel an äußeren Mitteln
am ersten durch Intelligenz und
Fleiß verdeckt werden. Leider bilden
sich aber alle Kunstjünger, die weder
Stimme noch Erscheinung haben,
ein, hervorragende Begabung zum

Charakterfach zu besitzen. Die Darsteller kleiner Rollen nennt man Chargenspieler, der erste Chargenspieler schöpft das Fett dieser minderwertigen Speisen ab.

Die weiblichen Fächer entsprechen den männlichen schon dem Namen nach: Liebhaberin, Heldenmutter u. s. w. Dem Bonvivant entspricht die Salondame, dem ersten Komiker die komische Alte, dem jugendlichen Komiker die muntere Naive, die Soubrette. Das stärkere oder geringere Hervortreten des sentimentalen Elements in den weiblichen Rollen veranlaßte eine Teilung der Fächer. Man unterscheidet neben der ersten Heldin noch eine jugendlich-tragische und eine jugendlich-sentimentale Liebhaberin. Erstere wird z. B. Gretchen und Klärchen, letztere Ophelia, Thekla

Chors. Seit dem epochal
treten der Meininger ist die
der Schauspielkomparserie ein
lerisch viel bedeutendere und
ragendere geworden, als
Sie soll durch stummes Spiel
stützend und die Illusion v
rend in die Handlung ein
Man denke z. B. an die
schußscene im Tell, an die F
scene in Jul. Caesar, an den
Akt in Sudermanns Johanne

Nur die kleinsten Bühnen a
heute noch mit Statisten
Wortes eigentlicher Bed
teilnamslos herumstehenden
der Straße herbeigeholten
die nur die Scene füllen,
beleben. Zum mindesten zie
sich einen Stamm von
statisten heran, die in ein
von festem Verhältnis zur
stehen. In großen Aufzügen
werden meist Soldaten verw

die ausgefallenen Worte, es
m sich schlimmstenfalls um
nze Scenen handeln, für das
rständnis des Stückes unbe=
igt notwendig waren, ob sie
Not entbehrt werden konnten,
man weitergehen oder den Dar=
ller wieder zurückführen soll, wie
besten eine Ueberleitung durch
en passenden „Anschlag" zu be=
rkstelligen sei. Der Souffleur
ß die Eigenheiten und Schwä=
n der Künstler kennen und darf
's nicht verdrießen lassen, wenn
es schließlich — doch niemandem
ht machen kann. Das alles ist
viel für einen Mann — darum ist
Souffleur auch meistens eine
ffleuse. Nirgends zeigt sich die
gelsgüte und Geduld der Frau
iner als bei diesem schweren und
dankbaren Amt, das von so
ßer Bedeutung für das Gelingen
Ganzen ist.

Eine verantwortungsreiche Thätig=
hat auch der Inspizient.
hat zunächst dafür zu sorgen,
die Darsteller auf ihr Stich=
rt richtig auftreten. Zu diesem
huf legt er ein Scenarium an,
dem Auftritte und Abgänge
tlich vermerkt, außerdem die
chworte für alles angegeben sind,
hinter der Scene zu geschehen
. Blitz und Donner, Signale,
sik, Geräusche u. dgl. m. Im
plizierten Räderwerk der Thea=
vorstellung ist der Inspizient das
. Ohne ihn würde alles stocken
knarren. — Neben dem eigent=
en Scenerieinspizienten besitzen
ßere Bühnen noch einen Chor=
einen Komparserieinspi=
nten, die für die Auftritte und
Eingreifen dieser Körper ver=
wortlich sind und bei großen
stellungen den Inspizienten zu
erstützen haben.

823. Das technische Personal.
*Rang und die Leistungsfähig=*keit einer Bühne hängt ganz be=
sonders auch von der Schulung
des technischen Personals ab. Wo
diesem wichtigen Bestandteil nicht
die genügende Aufmerksamkeit ge=
widmet wird, sind grobe Störungen
der Darstellung nichts Seltenes.
Dieser Abteilung ist der Dekorations=
und Maschinendirektor oder Ober=
inspektor vorgesetzt, den wir bei den
Vorständen besprechen wollen. Nach
ihm, oder bei kleineren Theatern
an seiner Stelle, steht der Thea=
termeister, der den Arbeitern
bei den Vorbereitungen und am
Abend ihre Arbeit zuzuweisen und
sie zu überwachen hat. Er muß
ein energischer und umsichtiger
Mann sein. Alle Materialien, be=
sonders die Seile, müssen natür=
lich beständiger sorgsamer Kontrolle
unterworfen werden. Der Schnür=
boden, die oberhalb der Bühne ge=
legenen seitlichen Galerien, von
denen die „Hängestücke" und
„Hintergründe" herabgelassen wer=
den, wie die Versenkungen, unter=
stehen seiner Aufsicht. Jeder Ar=
beiter soll genau wissen, was er
zu thun hat, damit während der
Zwischenakte und Verwandlungen
der „Umbau" rasch, sicher und mög=
lichst geräuschlos von statten geht.
Der Theaterarbeiter muß ein
fleißiger, intelligenter Mann sein,
der auch Lust und Liebe zur Sache
hat. Auch er muß Freude am
Theater und an seiner Beschäftigung
haben. Obwohl man in jüngster
Zeit viele Versuche gemacht hat,
durch hydraulische und andere Ma=
schinen die Menschenhand zu ersetzen,
wird sie beim Theater doch nie ent=
behrlich werden, schon deswegen
nicht, weil bei etwaigen Irrtümern
und Versehen die Maschine weiter
arbeitet und die Intelligenz des
einzelnen nicht hemmend oder ver=
bessernd eingreifen kann. Einigen
besonders geschickten und geschulten

Maschinisten oder *Vormännern* werden je einige Arbeiter zugewiesen. Sie sind gewissermaßen Korporalschaftsführer.

Beleuchter. Für die Beleuchtung hat der *Oberbeleuchter* mit den *Beleuchtungsgehilfen* zu sorgen. Bei der heute fast überall eingeführten elektrischen Beleuchtung muß er mit den Grundkenntnissen der angewandten Elektrizität vertraut sein. Ein meist ziemlich komplizierter Regulierapparat soll von ihm genau gekannt und gehandhabt werden. Außer der eigentlichen Bühnenbeleuchtung veranlaßt er auch die sogenannte Effektbeleuchtung, die durch Bogenlicht bewerkstelligt wird. Nach einem ihm vom Inspizienten zugestellten Beleuchtungsauszug hat er die Stärke des Lichts, die wechselnde Verdunklung und Erhellung der Scene u. s. w. genau in ein

Theaterfreunde bedingt. Zu einem richtigen Requisiteur gehört ein sogenanntes Basteltalent, die Kunst, mit Findigkeit und Geschmack aus Wenigem etwas zu machen. Ein Weißbierglas bronziert er und es wird ein kostbarer Pokal, und was derlei Künste mehr sind.

Hiermit haben wir den Kreis der auf der Bühne selbst beschäftigten Personen abgeschlossen, das Theater braucht aber noch mancher anderen Hilfskräfte. Den *Theatermaler* brauchen wir nur zu streifen, er tritt nur noch an ganz großen Theatern als selbständiger wirklicher Künstler auf. Die meisten Bühnen beschäftigen einen angestellten Maler meist nur für die notwendigen Ausbesserungen und zur Herstellung kleinerer Versatzstücke. Die größeren Dekorationen und ganzen Dekorationsausstattungen werden in den großen

bergarderobiere für die
amenkostüme zu sorgen. Sie
üssen die Kostüme zuschneiden
nnen und die Anfertigung beauf-
chtigen. Am Abend haben sie na-
rlich die richtige Kostümierung
überwachen, nachdem am Vor-
ittag die geeigneten Kostüme aus-
sucht und auf die Plätze der
arsteller gehängt worden sind.
Die Ankleider und Anklei-
erinnen, tagsüber meist in der
chneiderei beschäftigt, bedienen das
rstellende Personal. Rasche Um-
ige erfordern Gewandtheit und
s unerläßliche Eigenschaft ist Ruhe
n oft leicht erregbaren Künstler-
mütern gegenüber erforderlich.

Besondere Freude an seinem Be-
ife, oder man könnte fast sagen an
iner Kunst, muß der Theater-
:iseur bethätigen. Hervorragende
ünstler pflegen ihre Wünsche be-
glich der Perücken und Bärte
nau anzugeben, aber denjenigen,
elche die Kunst der „Maske“ nicht
herrschen, muß er, nach Anleitung
r Regie, ein guter Berater sein
nd das Heer der Choristen und
omparsen darf nicht vernachlässigt
scheinen.

Zum Schluß noch einige Worte
der den Theaterdiener. Auch
ist in seiner Art eine wichtige
erson im Theatergetriebe. Sein
mt ist nicht nur das Austragen
r Rollen, Ansagen der Proben
s. w., gar oft wird er zu diplo-
atischen Missionen verwendet.
ei plötzlichen Absagen wird es
nächst seiner Ueberredungskunst
wertraut, den Unglücklichen, der
r den Erkrankten „einspringen“
ll, zu dieser mißlichen Hilfelei-
ung zu überreden, leichtere Er-
ankungen kann ein geschickter und
lichttreuer Theaterdiener durch
iffiges Ausreden heben — wer
hlte alle seine vertraulichen Missio-
n auf! Darum hat er auch, wie
sattsam bekannt, das Vorrecht ein
origineller Kauz zu sein.

Die Intendanz, die Direk-
tion werden in der Theatersprache
mit „oben“ oder „das Bureau“
bezeichnet, wobei gleich zu bemer-
ken ist, daß der Schauspieler selten
der Ansicht huldigt: „doch der Segen
kommt von oben!“

Ohne uns auf diese mehr oder
minder berechtigte Auffassung näher
einzulassen, wollen wir uns nun
der Aufzählung der Bureaukräfte
zuwenden.

Bei den kleineren Bühnen ist
natürlich das Bureau nur aus
den notwendigsten Personen zu-
sammengesetzt. Von der Schmiere,
bei der der Almanach meldet: „Die
Frau Direktorin versieht das
Kassenwesen,“ bis zum zusammen-
gesetzten Bureauorganismus eines
Hoftheaters ist eine unendliche
Reihe von Abstufungen. Die Grund-
ämter des Sekretärs und
Kassierers lassen sich mit un-
glaublichen Titulaturen verändern.
Daß ein großes Hoftheater einen
mächtigen Stab von Geheimen
Hofräten, Hofräten, Rechnungsräten,
wirklichen und unwirklichen Geheim-
sekretären und Inspektoren umfaßt,
die alle zusammen einen prächtigen
Instanzengang zu Wege bringen
können, dürfte hier nicht weiter zu
erörtern sein.

Zwischen dem Intendanten
oder Direktor, zwischen seinem
Bureau und dem Personal steht
als Amphibium halb geschäftlicher,
halb künstlerischer Natur, oft auch
als Prellstein und Sündenbock der
Regisseur. Nach oben hin hat
er nur Vorschläge zu machen, denn
die Initiative über Annahme der
Stücke, Gestaltung des Spielplans,
Anschaffungen von Dekorationen und
Material u. s. w. müssen natürlich
von der obersten Leitung ausgehen.
Nach unten hin hat er für die

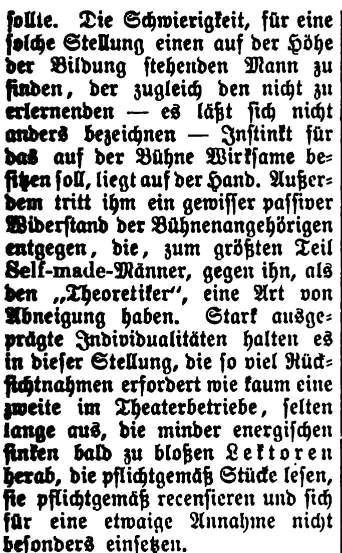
Ausführung der Bestimmungen zu sorgen und schließlich nach oben hin wieder die Verantwortung dafür zu tragen. Abgesehen von seiner künstlerischen Tüchtigkeit muß er also auch eine gute Dosis diplomatischen Talents besitzen.

Sein eigener Herr wird er nur während der Proben auf der Bühne und hier entsprießt ihm auch die künstlerische Wirksamkeit, die den wahren Regisseur für die mancherlei Unbilden zu entschädigen vermag, die ihm seine sonstige Zwitterstellung aufbürdet. Der Grundzug seines Wesens muß eine mit Milde gepaarte Energie sein, denn ohne diese ist bei den oft widerstrebenden, in der Bildung so verschiedenartigen Elementen, die ihm unterstehen, nicht auszukommen.

Mit kongenialem Verständnis hat der ideale Regisseur das darzustellende Dichtwerk zu erfassen und

hier einen viel gebildeteren Ma
erheischen, als den Theatermeis
der kleineren Bühnen.

Nach dem hier Angedeuteten w
man leicht ermessen, daß die Schw
rigkeiten der Regiethätigkeit
dem Range, den eine Bühne e
nimmt, wachsen müssen und
der Oberregisseur einer gro
Bühne oft keine beneidenswer
Tage hat. Er kann sich nur
mit trösten, daß es der „Che
der Intendant, wohl noch schw
rer hat, fällt ihm doch die
kaum lösbare Aufgabe zu, die I
teressen der Kunst mit den A
sprüchen des Hofes und den viel
Rücksichten zu vereinigen, die socia
ja selbst politische Konstellation
mit sich bringen. Er soll da
aber doch die Bühne in rein kün
lerischem Sinne führen und d
vor allen Dingen — kein Kass
defizit bekommen! Der Posten d



sollte. Die Schwierigkeit, für eine solche Stellung einen auf der Höhe der Bildung stehenden Mann zu finden, der zugleich den nicht zu erlernenden — es läßt sich nicht anders bezeichnen — Instinkt für das auf der Bühne Wirksame besitzen soll, liegt auf der Hand. Außerdem tritt ihm ein gewisser passiver Widerstand der Bühnenangehörigen entgegen, die, zum größten Teil Self-made-Männer, gegen ihn, als den „Theoretiker", eine Art von Abneigung haben. Stark ausgeprägte Individualitäten halten es in dieser Stellung, die so viel Rücksichtnahmen erfordert wie kaum eine zweite im Theaterbetriebe, selten lange aus, die minder energischen sinken bald zu bloßen Lektoren herab, die pflichtgemäß Stücke lesen, sie pflichtgemäß recensieren und sich für eine etwaige Annahme nicht besonders einsetzen.

Hie und da trifft man wohl noch die früher öfters üblichen Lese-komitees, aus Litteraten und Schauspielern bezw. Regisseuren zusammengesetzt. Das langsame Arbeiten eines solchen Körpers paßt nicht mehr in unsere drängende Zeit. Wer heute die Leitung eines großen Theaters übernimmt, muß den Mut einer raschen Entscheidung haben, sonst werden ihm die Stücke von der oft auch in Mittelstädten bestehenden Konkurrenz der anderen Bühnen weggeschnappt. Die früher viel erörterte und auch jetzt noch zuweilen aufgeworfene Frage, ob die Institution der oft von höfischen Interessen eingeengten Intendantur der Schauspiel- wie der Dichtkunst förderlich ist, dürfte jetzt von keiner Bedeutung mehr sein, seit in allen größeren Residenzen Privattheater bestehen, die nach freiem ungehinderten Ermessen allen Erzeugnissen der Litteratur ihre Pforten öffnen können. Die eigentliche Schauspielkunst und ihre Vertreter können nur dadurch gewinnen, daß sie in unmittelbare Berührung mit Angehörigen der höchsten Gesellschaftsklassen treten. Als ein erfreuliches Zeichen der Zeit muß übrigens erwähnt werden, daß es der deutschen Bühne nicht an Intendanten fehlt, die auch der neueren Produktion in ihren beachtenswertesten Erzeugnissen gerecht zu werden wissen.

Zugang und Vorbereitung zur Bühnenlaufbahn.

Von

Max Grube.

824. **Schwierigkeit der Beurteilung der Begabung.** Bei keiner Kunst rufen Verständnis und Empfindung für ihre Aufgaben so leicht die Täuschung hervor, es sei auch die Begabung vorhanden, diese Gefühle zum Ausdruck zu bringen, schicklichkeit abzulegen. Aus einer noch so kindlichen Zeichnung, aus einem Tonfigürchen, nach dem Vortrag eines Musikstückes wird ein erfahrener Beurteiler doch leidliche Schlüsse daraufhin ziehen können, wie weit eine Begabung reichen

…lichen Bühne selten zu genügen. …ßerdem kann sich kein besseres …ntliches Theater zu solchen Ex…imenten hergeben, die auch das …blikum ablehnen würde.

…s bleibt also nichts anderes …ig, als die Betreffenden einige …llen aus größeren Rollen allein …tragen zu lassen.

Dies sogenannte Probesprechen …schon bei einem geübten Schau…ler ein sehr wenig zulängliches …rteilungsmittel, da der Rede … Gegenrede fehlt, mithin das …iel sehr erschwert ist. Die Prü…g richtet sich also eigentlich nur … den phonetischen Teil der Schau…lkunst und die mimische Seite …ß mehr oder minder in den …tergrund treten.

…825. Der Beurteiler. Das Ur… des Prüfenden kann sich also … im Rahmen der subjektiven …pfindung bewegen. Er muß ein …enes Talent haben, die Bega…g gewissermaßen instinktiv her…zufühlen. Selbst hervorragende …auspieler haben dieses ganz eigen…ge Talent nicht immer.

Dazu kommt noch, daß, während … Musik und bildende Künste an …en Orten ehrliche und einwand…e Beurteiler, staatlich angestellte …rer u. s. w. vorhanden sind, das …eil über Begabung zur drama…hen Darstellung oft in recht zwei…aften Händen ruht.

…iele „dramatische Lehrer" sehen … Schüler nur eine Erwerbsquelle, …ere idealer gesinnte überschätzen …ht eine nur mittelmäßige Veran…ung, da sie sich bei dem großen, …s wachsenden Andrang zur Bühne … oft gänzlicher Talentlosigkeit …enüber sehen. Auf den „drama…hen Lehrer" kommen wir später …prechen und fassen zunächst den …üler ins Auge.

…826. Ansprüche an die Bega…g. *Zur Bühnenlaufbahn* sollten eigentlich nur diejenigen zugelassen werden, die den Eindruck ungewöhnlicher Begabung machen. Namentlich gilt dies für junge Leute, die den sog. höheren Gesellschaftsklassen angehören. Aus dem Lebenskreise, in dem man aufgewachsen ist, herabzusteigen, ist schmerzlicher als man glaubt. Dies tritt aber ein, wenn in der Schauspielkunst kein hervorragender Grad erlangt wird. Auch in anderen Berufen kann ja der Subalterne keine gesellschaftliche Rolle spielen.

Freilich! — Nicht jeder kann ein Ludwig Devrient sein. Es giebt nicht lauter Hauptrollen, auch die zweiten, die dritten und vierten Fächer müssen gut oder mindestens würdig und entsprechend besetzt werden. Wo also durch den Uebertritt zur Bühne sich zugleich ein Aufschwung in eine höhere gesellschaftliche Position vollzieht, da mag man mildere Anforderungen stellen. Hier genügen allenfalls gute äußere Mittel und ehrlicher Fleiß.

Pflicht des zu Rate Gezogenen ist es nur darauf aufmerksam zu machen, daß der Aspirant sich keinen falschen, allzu kühnen Hoffnungen hingeben dürfe und sich ernstlich prüfen möge, ob eine von redlicher Pflichterfüllung gehobene zweite oder dritte Stellung seinen Ansprüchen genügen würde.

Getäuschte Erwartungen und Hoffnungen sind der Tod jeder Kunstthätigkeit.

Wer in der Kunst das Höchste erstreben will, der muß sich auch gleich zu Anfang dem höchsten Maßstab unterwerfen.

Worauf soll nun ein ehrlicher Beurteiler sein Augenmerk vor allem richten?

827. Aeußere Mittel. Zuerst auf die äußeren Mittel. Sie sind das einzige, was zunächst mit eini…

ger Sicherheit erkannt werden kann. Ich sage, mit einiger Sicherheit, denn schon die Ausbildungsfähigkeit der Stimme bleibt ja stets eine zweifelhafte Sache. Hierzu gehört nicht nur ein tüchtiger Lehrer, sondern auch angestrengter Fleiß und ein fester Charakter.

Nichts schadet dem Organ mehr als allzu reichliche Genüsse jeder Art in den Jahren, die dem Ernst des Studiums allein gewidmet sein sollten.

Ebensoviel kann freilich auch eine übermäßige Anspannung in diesen Jahren verderben, namentlich wenn sie von ungenügender Ernährung des Körpers begleitet ist.

Nur wo unbedingt ein starkes, gesundes, angenehm klingendes Sprechorgan wahrgenommen wird, kann zur Bühnenlaufbahn geraten werden, falls der Besitzer sich auch eines angenehmen, womöglich

Schwierigkeit hinsichtlich der Beurteilung.

Nehmen wir aber nun einmal den „Normalbegabten" an, einen jungen, frischen, feurigen Menschen, von einnehmendem oder — je nach dem Fache, dem er sich widmen will — charakteristischem Aeußeren, mit gutem Organ und, was vor allem ins Auge zu fassen ist, von gesunder ausdauernder Konstitution, begabt mit festem Willen und starkem Charakter, widerstandsfähig gegen die mancherlei Verlockungen, die dieser Beruf nun einmal in sich birgt, zudem ausgerüstet mit guter Erziehung und mindestens mit Durchschnittsbildung — nehmen wir einen solchen weißen Raben, Gott sei Dank giebt es ja solche, an — welchen Weg wird er zu seiner ferneren Ausbildung einzuschlagen haben?

828. Uebergang zur Bühne ohne Unterricht. Kommt zu all diesen

giebt eine große Anzahl
chter oder gewissenloser Lehrer,
Lehrmethode einfach darin be-
dem Schüler eine Anzahl großer
n einzudrillen — eine Art
Unterrichts, die dem Schüler
lich sehr behagt. „Ausge-
t“, meist aber nur „einge-
t“ tritt dann der Schüler ins
ische Leben hinaus und wun-
sich sehr, daß er, obwohl er
res Geld für seinen Unterricht
lt hat — Lehrer dieser Art
hen es gewöhnlich ihr Schäf-
mit Würde und Autorität zu
n — im Meere des wirk-
Theaterlebens kläglich Schiff-
erleidet.

0. Was kann man überhaupt er Schauspielkunst lehren?
hüte sich somit vor einem Lehrer,
em Schüler in Aussicht stellt,
in möglichst kurzer Zeit eine
hl von Rollen einzustudieren.
System des äußeren Drills
urchaus verwerflich. — Die
hmste Aufgabe des Lehrers
zunächst sein, bei dem Schü-
eine reine, fehlerlose Aus-
e der deutschen Sprache, mit
leitung eines etwa vorhan-
Dialektes oder gar eines
chfehlers, zu erzielen. Hand
and damit geht die Unter-
ng in der Deutlichkeit und
Organbildung.

1. Sogenannte moderne le. Die sogenannte moderne
le glaubt dieser unentbehrlichen
dernisse entraten zu können.
hre Stelle setzt sie eine falsch
ndene „Natürlichkeit“. Im ge-
lichen Leben, so wird hier ar-
ntiert, sprechen die Menschen
ens nicht deutlich, ergo braucht
f der Bühne auch nicht zu ge-
n. Dem ist entgegen zu halten,
s doch auch im realen Leben
giebt, die richtig, *deutlich, ja wohlklingend sprechen,* teils
infolge natürlicher Veranlagung,
teils durch Pflege der Sprache, z. B.
Lehrer, Geistliche, Gelehrte, ohne
daß sie deswegen „unnatürlich“
wären. Zweitens ist es doch ein-
leuchtend, daß die Bühne nicht
einzig und allein die Aufgabe hat
Darstellungen des realen Lebens
zu geben — wenn sich auch jetzt
eine Anzahl besonderer Theater in
großen Städten dieses Ziel fast
ausschließlich gestellt hat —, sondern
daß gleichzeitig noch immer die
Darstellung von Dichterwerken ver-
langt wird, die ohne Sprachwohl-
laut nicht denkbar sind. So lange
sich für „Iphigenie“ und „Tasso“,
für „Sappho“ und „Des Meeres
und der Liebe Wellen“ noch ein
Publikum findet, so lange werden
die Ansprüche an ein über den
Ausdruck des Alltagslebens sich er-
hebendes Deutsch lebendig bleiben.
Wohin auch Begabung und Nei-
gung den jungen Schauspieler später
führen mag, er wird mindestens im
Anfang seiner Laufbahn immer in
beiden Sätteln gerecht sein müssen.
Daß die Ausbildung in einer dem
gewöhnlichen Leben entrückten Spra-
che niemals zur hohlen Dekla-
mation und zur Geziertheit aus-
arten darf, daß zugleich der ein-
fache Sprechton, der sog. Konver-
sationston, eifrig gepflegt werden
muß, versteht sich von selbst.

832. Ausbildung des Organs. Gleichzeitig mit der Schulung einer
reinen und vor allem einer deut-
lichen Aussprache hat die des
Organs zu erfolgen. Nur wenige
Personen sind von der Natur mit
einer Stimme begabt, die den
großen Raum eines Schauspiel-
hauses mühelos auszufüllen ver-
mag. Sollte dies aber der Fall
sein, so wird der so glücklich von
der Natur Ausgestattete von dieser
Gabe nicht immer den richtigen
Gebrauch zu machen wissen. Er

wird z. B. den Ton vielleicht an unbedeutenden Stellen unnütz verschwenden und sich dann an bedeutenden verausgabt haben. Eine mäßige oder selbst eine kleinere, wenn nur an sich gesunde Stimme wird aber durch richtige Bildung und Uebung gewinnen und sich allen Ansprüchen gewachsen zeigen. Das ist so klar, daß es eigentlich gar nicht erwähnt zu werden brauchte, wenn nicht gerade in diesem Punkte durch Verblendung und Leichtsinn so viel gesündigt würde. Um den Schüler bei diesen trockenen und anstrengenden Vorübungen frisch zu erhalten, mag der Lehrer diese ab und zu an der Hand anregender Rollen vornehmen lassen, nie aber sollte er mit einem eigentlichen Rollenstudium beginnen, bevor der Schüler jene Anfangsstadien überwunden hat.

833. Bewegungen, Mimik und Verwandtes. Nebst der Ausbilnauer. Er ist entweder ein ausübender Darsteller oder ein Künstler, der sich wegen Krankheit, Alter oder eingetretener widriger Umstände bereits von der Bühne zurückgezogen hat oder zurückziehen mußte.

Hervorragende Schauspieler werden nur in Ausnahmefällen Unterricht erteilen. Sie sind meist zu sehr mit sich selbst beschäftigt, als daß sie anderen von ihrem Reichtum abgeben könnten, auch pflegt das Genie selten Interesse für die Regeln und das Systematische einer Kunst zu empfinden.

Den Lehrkräften, die nicht als ausübende Darsteller thätig sind, wird man aber nicht zu nahe treten, wenn man annimmt, daß sie meist auf dem Meere des Theaterlebens leichteren oder schweren Schiffbruch gelitten haben. Dies würde an sich wenig bedeuten, denn das Lehr-

man ihnen eine gewiſſe Zurückhaltung ſchließlich nicht verargen kann.

Iſt man alſo doch auf einen gewerbsmäßigen Lehrer für die Prüfung angewieſen, ſo verſäume man nicht, ſich möglichſt genau über ſeinen Charakter zu unterrichten. Man ſuche namentlich von ehemaligen Schülern zu erfahren, wie weit ſein Intereſſe für ſie nach beendetem Unterricht noch rege geweſen ſei. „Hieraus ergiebt ſich manches," ſagen wir hier mit Jago im „Othello", aber in ehrlicherer Meinung.

836. Stichprobe auf den Lehrer. In zweifelhaften Fällen will ich mich nicht ſcheuen, zu einem kleinen, immer erfolgreichen Kniff zu raten. Man teile während oder nach der Prüfung dem Lehrer mit, man ſei nicht in der Lage, bedeutende Mittel für die Ausbildung zu verwenden. Aus dem hierauf eintretenden Benehmen wird man ziemlich ſicher darauf ſchließen können, mit wem man es zu thun hat, und wird in vielen Fällen ein zutreffendes Urteil gewinnen können. Leider giebt es aber auch dann Leute, die dem ſonſt ſo achtungswerten Grundſatz huldigen: „Wer das Kleine nicht ehrt, iſt des Großen nicht wert!" und ſich nicht ſchämen, auch unbemittelten Talentloſen ihre wenigen Groſchen abzuknöpfen.

837. Der ausübende Künſtler als Lehrer. Unter allen Umſtänden möchte ich raten, einen ausübenden Künſtler als Lehrer zu bevorzugen, namentlich wenn er es, wie in den meiſten Fällen, ermöglichen kann, daß der Schüler ſich bei der Bühne, der er angehört, auch gleichzeitig praktiſch bethätigen darf, ſei es auch nur als Statiſt. Das fördert ihn unter allen Umſtänden, er atmet wenigſtens Bühnenluft, lernt hörend und ſehend unbewußt.

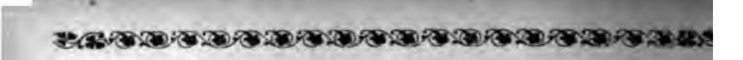
Faſſen wir das bisher Behandelte kurz zuſammen, ſo ergeben ſich [illegible] orte:

Vorbildung, nicht Ausbildung! Erziehung zur Bühne, nicht dramatiſcher Unterricht! Lehrlinge, keine Schüler!

Daß eine ſo geartete Einführung in die Bühnenwelt möglich und nützlich iſt, dafür hat die Einrichtung der Marie Seebach-Schule am Kgl. Schauſpielhaus in Berlin den Beweis erbracht. Die Zöglinge, die dieſe Anſtalt während ihres nun dreijährigen Beſtehens für das Theater vorgebildet hat, haben ſich in ihren Engagements vortrefflich bewährt. Der Unterricht wird von Mitgliedern des kgl. Schauſpiels und einem kgl. Solotänzer erteilt. Gleichzeitig aber tritt die Mitwirkung auf der Bühne ein, die von der Komparſerie zur Darſtellung wichtiger ſtummer Rollen, zu Meldungen, zu kleineren Sprechrollen aufſteigt.

Der Unterricht iſt für Unbemittelte wie Bemittelte koſtenfrei, doch werden nur ſolche aufgenommen, die den Eindruck beſonderer Begabung machen.

Leider kann die Marie Seebach-Schule nur höchſtens 5 Herren und 5 Damen jährlich annehmen. Wenn aber die Hof- und größeren Stadttheater ähnliche Inſtitute ins Leben rufen wollten, was mit verhältnismäßig nicht ſehr hohen Koſten zu ermöglichen wäre, ſo könnte dies auf den Nachwuchs, der der deutſchen Bühne zugeführt wird, einen ausſchlaggebenden Einfluß üben, denn ein ſo geartetes Inſtitut hat kein pekuniäres Intereſſe an der Zahl der Zöglinge und kann daher bei der Aufnahmeprüfung mit rückſichtsloſeſter Strenge vorgehen. Irrtümer ſind ja aus den Eingangs erwähnten Gründen niemals ausgeſchloſſen, eine ſichere Siegeslaufbahn kann niemandem „garantiert" werden, aber der Flut der wenig oder ganz Unbegabten könnte zu ihrem eigenſten Heile ein Damm vorgeſchoben werden.



Geschichte der Bühneneinrichtungen,

der Theatergebäude und Dekorationen.

Von

Dr. Rudolph Genée.

838. Theatereinrichtungen im Altertum. Mit dem Inhalt, Zweck und Wert der theatralischen Vorstellungen, seit ihren frühesten Anfängen im Altertum, steigerte sich auch das Bedürfnis entsprechender Einrichtungen, sowohl was die

dienten. Ein wichtiger Teil diese ganzen Raumes war die Orchestra, zu der der Chor von zwei Stufen- reihen hinabsteigen konnte, un deren Mittelpunkt der Altar bildete

Im Laufe der Zeiten trate mannigfache Veränderungen ein



den Handwerkerkreisen sich an
Darstellung beteiligten. Da
bei diesen Stücken noch häufig
Teufel mitwirkten, war unter
Hauptbühne noch ein niedrigerer

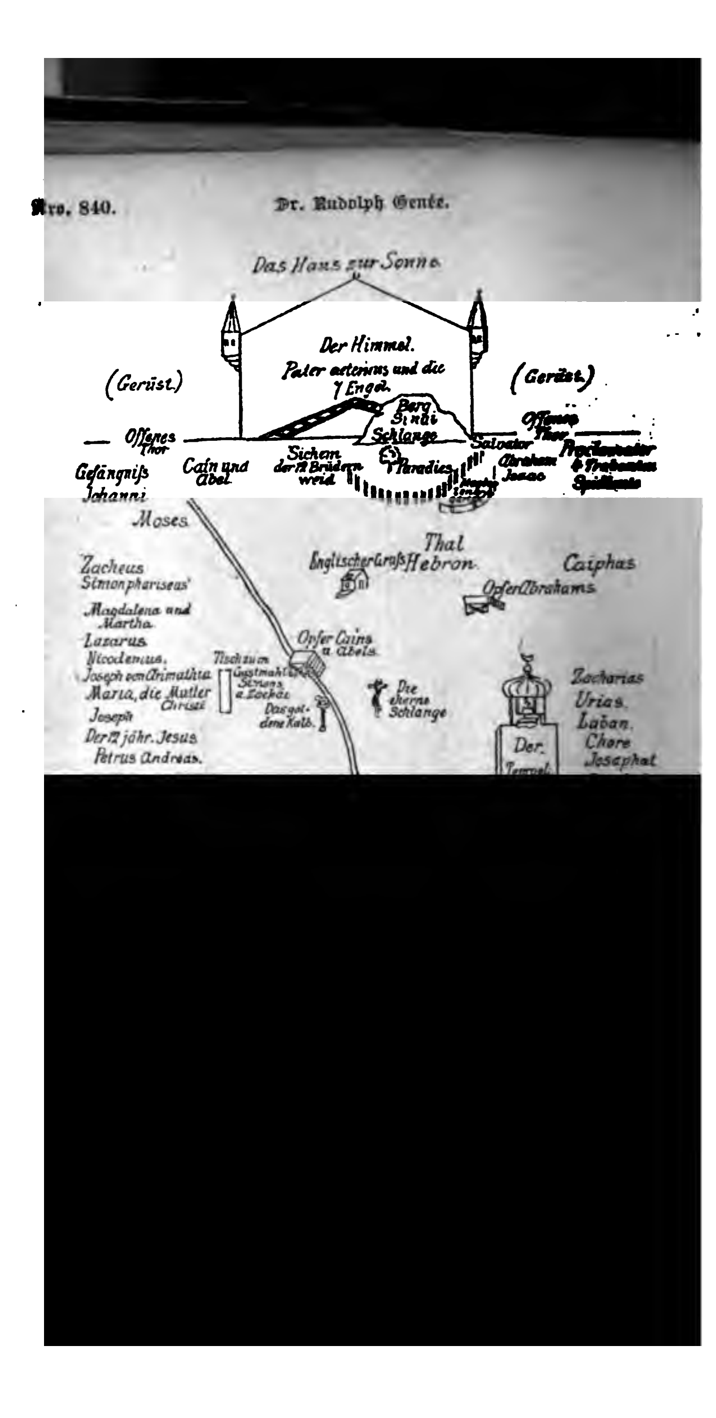
Ein kurtz vnd seer schön spil / von der Gotsfürchtigen vnd keuschen frawen Susanna.



m für die Hölle angebracht.
Bühne hatte einen Vorplatz
etwas weiter zurück einen etwas
hten Spielplatz, den man die
e oder Brucken, bei den

Schweizern auch Brüge oder Brü
nannte. In besonderen Fäl
suchte man für das Bühnenger
einen Punkt des Marktes aus,
für die dargestellte Handlung

zu benutzen war, wie z. B.
Brunnen. Ueber die Aufführu
eines Baseler Spiels „Von
Susanna“ heißt es in einem
maligen Bericht, daß die „B



Das Haus zur Sonne
Der Himmel.
Pater aeternus und die 7 Engel.
(Gerüst.)
(Gerüst.)
Berg Sinai
Schlange
Offenes Thor
Gefängniß Johanni
Cain und Abel
Sichem der 12 Brüdern weid
Paradies
Salvator
Abraham Isaac
Moses
Thal Hebron
Englischer Gruß
Caiphas
Opfer Abrahams
Zacheus
Simon phariseus
Magdalena und Martha
Lazarus
Nicodemus.
Joseph von Arimathia
Maria, die Mutter Christi
Joseph
Der 12 jähr. Jesus
Petrus Andreas.
Tisch zum Gastmahl
Opfer Cains u. Abels
Das goldene Kalb.
Die eherne Schlange
Der Tempel
Zacharias
Urias.
Laban.
Chore
Josaphat

den Handwerkerkreisen sich an Darstellung beteiligten. Da bei diesen Stücken noch häufig Teufel mitwirkten, war unter Hauptbühne noch ein niedrigerer

Schweizern auch Brüge oder Brügi, nannte. In besonderen Fällen suchte man für das Bühnengerüst einen Punkt des Marktes aus, der für die dargestellte Handlung mit

Ein kurtz vnd seer schön spil/ von der Gotsfürchtigen vnd keuschen frawen Susanna.



am für die Hölle angebracht. Bühne hatte einen Vorplatz etwas weiter zurück einen etwas öhten Spielplatz, *den man die* *icke oder Brucken,* bei den

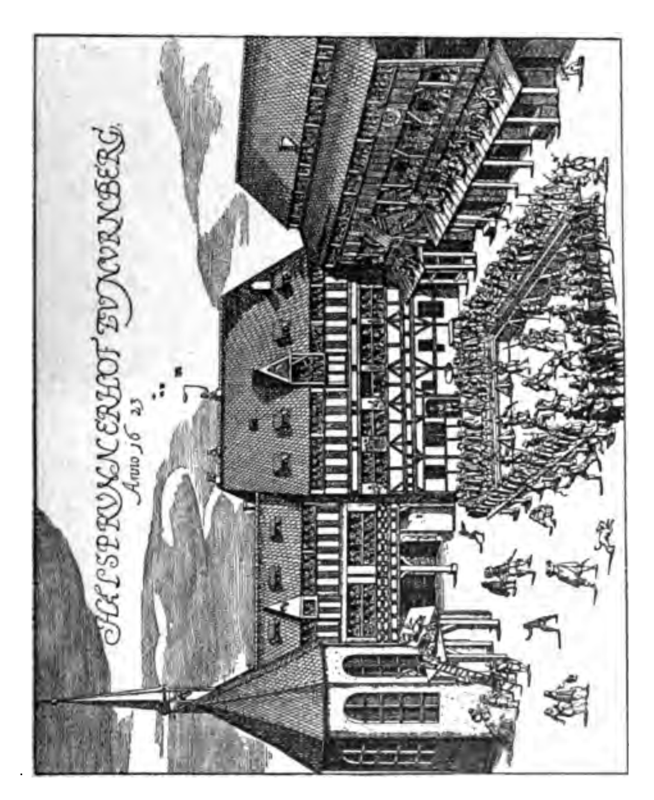
zu benutzen war, wie z. B. der Brunnen. Ueber die Aufführung eines Baseler Spiels „Von der Susanna“ heißt es in einem damaligen Bericht, daß die „Brüge“

auf dem Brunnen des Fischmarktes errichtet war, „und war ein zinnerner Kasten darin, da Susanna sich wusch". Ein altes Nürnberger Spiel von der Susanna hat ein Titelblatt, das wir hier treu nach dem Originalholzschnitt wiedergeben, um zu zeigen, wie auch die Dichter sich solche Handlungen auf dem Schauplatz vorstellten.

Uebrigens enthält ein Baseler Stück „Vom verlorenen Sohn" (1537) eine wichtige Anmerkung für die Darstellung, indem aus derselben hervorgeht, daß man schon damals von einem Wechsel der Dekorationen auf der Bühne Gebrauch machte. Nach den ersten Dialogen des Stückes heißt es dort nämlich: „Nun kommt die Rüstung der anderen Landschaft." Große Kunst wird natürlich auf den dekorativen Schmuck nicht verwendet

anstalteten und dafür mehrfach das Lokal wechselten. Vom Martinskloster zogen sie in das „Tanzhaus", dann in den sogenannten „Welserstadel". Für die Benutzung geschlossener Räume hatten schon die Schulaufführungen das Vorbild gegeben, und die Meistersinger in Augsburg wie in Nürnberg eiferten jenen darin nach. Während in Nürnberg zu bestimmten Zeiten, besonders nach Lichtmeß, die Handwerker umherzogen, um in einem Gasthauszimmer mit nur wenigen Personen ein Fastnachtspiel zu agieren, hatte Hans Sachs, der selber Theaterunternehmer war, für die Aufführungen seiner Stücke verschiedene größere Lokale benutzt. Mehrere Jahre geschah dies in dem aufgehobenen Dominikanerkloster, dann aber auch in den Sälen verschiedener Gasthöfe, so im goldenen

damaligen Schauplätze kann man schließen, daß man den Gebrauch eines Vorhangs noch nicht kannte, und aus den gedruckten Stücken jener Zeit ist auch zu ersehen, daß der Dichter bei einem Aktschluß alle Personen abgehen ließ, wonach



Der Schauplatz des Heilsbrunner Hofs in Nürnberg 1623.

dann während der Pause die Musiker etwas aufspielten.

841. Das englische Theater zur Zeit Shakespeares. Ehe wir auf die weitere Entwickelung des Theaters in Deutschland, *in Frankreich und Italien kommen, auf das* Entstehen der Schauspielhäuser und ihre inneren Einrichtungen, haben wir nach demjenigen Lande zu blicken, in welchem die dramatische Kunst früher als irgendwo zu hoher Blüte gekommen war. Von den Passions- und Mirakelspielen fanden in England die theatralischen Vorstellungen durch die Gattung der „Moralitäten" den Uebergang zu dem wirklichen Drama der neueren Zeit und damit zugleich zu den ersten, dafür besonders errichteten Schauspielhäusern. Das Londoner Theate

in Blackfriars, in welchem Shakespeare seine große Laufbahn begann, war schon 1576 eröffnet worden und ein paar Jahre später wurden schon acht verschiedene Theater in London aufgezählt. Dieselben unterschieden sich als geschlossene (private) und als offene (public) Theater. In den letzteren, die unbedeckt waren, wurde nur bei Tageslicht gespielt, während die geschlossenen Theater Kerzenbeleuchtung hatten. Die Beschaffenheit des inneren Raumes, das Verhältnis der Bühne zum Zuschauerraum, war bei beiden Gattungen im wesentlichen dasselbe. Die Bühne hatte eine feststehende Architektur, ohne alle veränderlichen Dekorationen, und ragte in das Parterre derartig hinein, daß bei mehreren dieser Theater die Bühne an drei Seiten von Zuschauern umgeben war, die aber außerdem auch noch in den Logen zu den Seiten

einen inneren Raum vorzustellen hatte, ein Gemach, ein Thronsaal, ein Grabgewölbe und dergleichen, durch bloßes Hinwegziehen des von der Vorderbühne ihn abschließenden Vorhangs für die Scene zu benutzen. Ueber diesem unteren Raum des Hintergrundes war außerdem eine, gleichfalls durch einen Vorhang zu verhüllende Loge, die ebenso leicht bei einem Wechsel der Scene als besondere Lokalität zu verwenden war, z. B. als Julias Balkon, als Fenster, als die Höhe eines Turmes oder einer Mauer u. s. w. Nur durch das Auf- und Zuziehen des kleineren Vorhanges, beim unteren wie beim oberen Raum, konnte so mit Leichtigkeit die Veränderung des Schauplatzes angedeutet werden, während der Hauptraum der Bühne nach dem Parterre stets offen und unverändert blieb. Nicht bei jedem Scenenwechsel, sondern nur in be-

auf beiden Seiten der Bühne sitzenden Zuschauer gehörten der jungen Aristokratie, wie den Kritikern und intimeren Freunden des Theaters an. Auffallend ist bei den auf der Bühne befindlichen Logen, daß bleiben. Alles aber in diesen Theatern weist darauf hin, daß Bühne und Publikum in viel näherer Beziehung zu einander standen, als es in den Theatern der Neuzeit der Fall ist.



Das Schwantheater in London.
Nach einer Zeichnung von J. de Witt (1596) in der Univ.=Bibl. zu Utrecht.
tectum Dach, porticus Logeneingang, sedilia Sitzreihen, orchestra Orchester, mimorum aedes Schauspielerloge, ingressus Eingang, proscoenium Bühne, planities sive arena Parterre.

zahlreiche Zuschauer das Spiel nur von der Rückseite zu sehen bekamen; ob die Anwesenheit von Damen in solchen Logen der Wirklichkeit *entsprach, mag dahingestellt*

Daß dieser ganze Innenraum des Globetheaters, einschließlich des die Breite durchquerenden Bühnenraumes, die Form eines Ovals hatte, geht aus einer Ste[lle]



Königliches Hoftheater in Dresden.



Vorhang des Dresdner Opernhauses
gemalt von Ferdinand Keller.



Neues Theater in Wiesbaden.



Königliches Hoftheater in Dresden.



Vorhang des Dresdner Opernhauses
gemalt von Ferdinand Keller.



Neues Theater in Wiesbaden.



Neues Stadttheater in Leipzig.

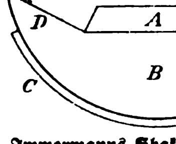


Königliches Hoftheater in München.



Bühnenfestspielhaus in Bayreuth.

. **Die „englischen Komö-n" und das deutsche Schau-** Die erste Kenntnis des ,en Schauspiels in Deutsch-nd der scenischen Einrichtung nglischen Theaters wurde die reisenden englischen pielertruppen vermittelt, die der allgemeinen Bezeich-der „englischen Komö-r" zuerst in den Nieder-erschienen und dann von us nach Deutschland kamen. sten Nachrichten darüber ha-:r aus dem Jahre 1592 und a ab wird das Erscheinen)er Komödianten, die in zahl-Städten ihre Vorstellungen immer häufiger. Die Neu-eser Erscheinungen und die Birkung der meist blutigen Ak-reizten bald ele Deutsche, r theatrali-unst ganz zu n, und erst ier englischen on hatte sich ei uns der der Berufs-ieler ausgebildet. Es war d), daß man auch von enischen Einrichtungen des)en Theaters Nutzen zog, was esonders an einzelnen deut-Fürstenhöfen der Fall war, t in Braunschweig und in Das erste der dafür beson-ngerichteten Theater war das ofe des Herzogs Heinrich von Braunschweig, der selbst ischer Dichter war und aus Schauspielen wir auch auf Bühneneinrichtung schließen , für die das wesentlichste) der englischen Bühne — unveränderliche Proscenium uptspielraum und die kleine, :inen Vorhang zu schließende Bühne — *der Darstellung* so große Vorteile gewährte. Bei den Schauspielen des Nürnberger Nach-folgers des Hans Sachs, Jakob Ayrer, der seine Stücke ebenfalls in der „neuen englischen Manier" schrieb, können wir weniger auf die Bühneneinrichtung schließen, da wir keine zuverlässige Nachricht über wirkliche Aufführungen seiner Stücke haben. Das eine ist aber festzu-stellen, daß auch bei ihm, ebenso wie bei dem Herzog von Braun-schweig, an den Gebrauch eines Vorhangs noch nicht gedacht war, indem auch hier bei den vor-geschriebenen Aktschlüssen alle Per-sonen von der Bühne abgehen.



Immermanns Shakespeare-Bühne.

843. **Das Fechthaus in Nürn-berg.** Solange man in Deutschland für die Schauspiele noch keine Thea-tergebäude hatte, wurden den Schau-spielertruppen ver-schiedene dazu ge-eignete große Säle überlassen. Als die englischen Komö-dianten 1626 am Hofe zu Dresden eine Reihe von Vor-stellungen gaben, wurde ihnen dafür im Schlosse der „steinerne Saal" überwiesen. In anderen Städten war es für die deutschen Truppen eine besondere Vergünstigung, wenn man ihnen für die Vorstellungen einen Saal des Rathauses überließ, wie es wieder-holt auch in Berlin geschah. Am häufigsten aber wurde das soge-nannte „Ballhaus" für die Auf-führungen von Komödien herge-geben. Der Name rührt nicht etwa von darin abgehaltenen Tanzver-gnügen her, sondern von dem Ballspiel, das seit dem 16. Jahrhundert eine ebenso beliebte Unterhaltung war, wie Turniere, Fecht- und Schießkünste. Die Sitte scheint aus Frankreich zu uns ge-kommen zu sein und auch dort

diese scenische Einrichtung des ganzen Spielplanes ist es, die das Interesse für dies Spiel erregt und die Wirkung desselben wesentlich fördert. Wir brauchen hier nur auf die Grundlinien des scenischen Plans zu blicken, um die Uebereinstimmung mit der praktischen Einrichtung der englischen Bühne zu erkennen. Diese Uebereinstimmung besteht: in dem architektonisch gemalten Bau des unverändert bleibenden (hier allerdings sehr breiten) Prosceniums, als des Hauptspielplatzes, und in der kleineren Mittelbühne im Hintergrund, die durch einen Vorhang zu schließen war, wodurch sie einen Dekorationswechsel gestattete, zugleich aber auch für gewisse Scenen als intimerer mit bestimmter Dekoration versehener Schauplatz dient. Der

ganzen Vorstellung unverändert bleibenden Oertlichkeiten waren aus den alten Passionsspielen beibehalten, wie solche auf dem offenen Markt stattfanden, auf welchem die verschiedenen Oertlichkeiten, die nur von Scene zu Scene fortschritten, gleichzeitig nebeneinander gekennzeichnet waren, hier aber mit dem wesentlichen Prinzip des englischen Theaters vereinbart sind.

Die Einrichtung der Oberammergauer Bühne hat sich im Laufe der Zeiten immer mehr vervollkommnet. Im 19. Jahrhundert war die Einrichtung von 1850/80 dieselbe geblieben, im Jahre 1890 hingegen hatte man die Dekoration darin verändert, daß die beiden Häuser des Pilatus und Kaiphas nicht unmittelbar an beiden Seiten der Mittelbühne stehen, sondern daß hier zunächst

eingerichtet und schon 1615 hatten in Danzig „englische Komödianten“ in der „Fechtschule“ eine Reihe von Vorstellungen gegeben.

Das größte und interessanteste von allen Fechthäusern war das im Jahre 1628 zu Nürnberg errichtete. Es ist sehr bemerkenswert, daß man gerade in einer Stadt wie Nürnberg, das seit Jahrhunderten unter allen deutschen Städten für Kunst und Kunstgewerbe sowie für alle Arten von Volksbelustigungen besondern Ruhm erworben hatte, selbst in dieser Zeit noch nicht an den Bau eines eigentlichen Theaters dachte. Das Fechthaus sollte allerdings auch für Komödien dienen, — „der Tugend ein Sporn, dem Laster ein Schreckbild, der Bürgerschaft ein Ergötzen“, — aber weder die Meistersinger und Handwerker, noch das Vorbild der englischen Komödianten waren hierbei von Einfluß gewesen, wie die ganze Einrichtung des Schauplatzes beweist. So waren denn auch neben den Komödien auf offener Bühne die Schaustellungen seltener Tiere, Fechtspiele und Tierhetzen der Hauptberuf des Fechthauses geworden.

Dieses „dem Mars und der Kunst“ geweihte Fechthaus war 1628 auf der Insel Schütt erbaut worden. Es war ein offenes Amphitheater, dessen drei, den Spielplatz bildende Flügel je drei hintereinander aufsteigende Galerien für die Zuschauer hatten, deren viele Tausende darin bequem Platz finden konnten. Auf unserem alten Kupferstich sehen wir den Schauplatz nicht für Komödienspiel eingerichtet, sondern für Fecht- und gymnastische Spiele. Aber schon im ersten Jahre des Bestehens des Hauses (1628) wurden Komödien aufgeführt und mit Unterbrechungen einiger längeren Pausen hatte das Haus noch länger als ein Jahrhundert für Schauspielaufführungen gedient; die berühmtesten Komödiantenprinzipale, wie Magister Velthen, die Neubers, Schuch und andere haben hier Vorstellungen gegeben*). Dieselben fanden nur in den Nachmittagsstunden und bei Tageslicht statt und die Aktion auf der Bühne war auch hier von drei Seiten dem Publikum vollkommen sichtbar. Wenn man dies vielleicht einem Einfluß der englischen Aufführungen zuschreiben könnte, so scheint es doch, in Rücksicht auf die ganz außerordentlichen Größenverhältnisse dieses Fechthauses, daß man dabei mehr an eine Nachahmung der antiken Amphitheater gedacht hatte, die ja bereits bekannt waren.

844. Das wiedererstandene Passionstheater. In Deutschland wie in der Schweiz hatten während der allenthalben sich ausbreitenden Reformationsschauspiele an vielen Orten doch auch die aus dem Mittelalter stammenden religiös-theatralischen Vorstellungen noch fortbestanden, oder sie wurden da, wo sie in Abnahme gekommen waren, wieder neu hergestellt. Letzteres war auch der Fall bei dem erst in neuerer Zeit so berühmt gewordenen Passionsspiel in der oberbayrischen Gemeinde Oberammergau, wo erst 1632 infolge eines Gelübdes das Passionsspiel wieder eingeführt wurde. Wie im Laufe der Zeiten die Dichtung vielfach verändert und verbessert worden war, so hatte nach so langer Pause auch die Bühneneinrichtung manche Verbesserungen und Vervollkommnungen erfahren, und ganz vorzugsweise

*) Erst 1762 wurden die Schauspielaufführungen in das seitdem (1668) erbaute Opernhaus verlegt, weil das Fechthaus in zu schlechten Zustand geraten war und auch das Spielen auf unbedecktem Schauplatz viele Uebelstände hatte.

die auch heute noch für uns von Interesse sind.

Joseph Furtenbach, ein Architekt in Ulm, hatte schon 1627 in seinem Werke „Newes Itinerarium Italiae" wahre Wunderdinge über das „fürstliche Theater" in Florenz berichtet, das ja als der Ursprungsboden für die Oper und für die Opernhäuser anzusehen ist. Mit Staunen beschreibt er die Bühnendekoration einer Straßenansicht, bei der man sogar in die Ferne und in verschiedene prospektivisch gemalte Straßen hineinsehen kann. Ist aber die Scene für diese Straßendekoration zu Ende, so verwandelt sich das Ganze in einen Lustgarten, Meer, Wald u. s. w. mit solcher Geschwindigkeit, „daß des Menschen Aug dessen in Achtung zu nehmen nicht wohl vermag". Und solche Verwandlungen der Scene seien in verschiedenster Art oft sechs- bis siebenmal in einer Komödie gesehen worden. Dann erzählt er auch von den kunstvollen Maschinerien, mittels deren die Götter

Musikanten, ...
Scapino, ihre Pos...
ander u. s. w., b...
Schall der Pauken
der Vorhang in
und man nun mi...
raschung die deko...
Scene überblickt.

Die weiteren Be...
Furtenbach von d...
Wirkungen der S...
ziehen sich entwede...
media del arte, ...
Ballett und Zauber...
Oper.

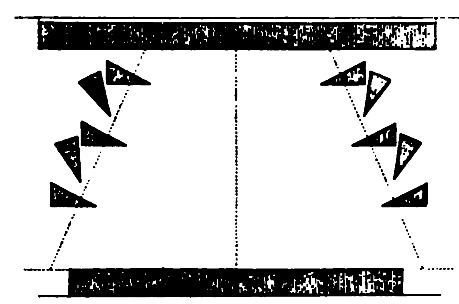
Sehr sinnreich
tion der Seite...
der nach hinten zu...
genden und perspe...
engenden Bühne.
Seite der Bühne ...
Kulissen bestanden
gen Lattengerüsten
drei Seiten die M...
Scene befestigt w...
weglichen Kulissen...
rüste waren ur...
stehende hohe K...

und da der Drehpunkt an
se abwechselnd im rechten
nn im spitzen Winkel sich
so konnten durch die ge-
Stellungen zwischen den
zugleich Gassen gebildet
welche den Durchblick zwi-
n Kulissen verhinderten und
schlossene Vollständigkeit be-

und dem einst mächtigsten Kultur-staate, von **Spanien**, nicht die Rede war, so ist der Grund dafür, daß dort in den frühesten Zeiten die mittelalterlich-religiösen Volks-spiele von denen in Frankreich, in England und Deutschland sich wenig unterschieden, daß aber in der späteren Zeit die Fortentwickelung des scenischen Theaters in Spanien — trotz seiner großen dramatischen Dichter — hinter den anderen Völkern zurückblieb. Mitte des 16. Jahrhunderts, zur Zeit des Lope de Rueda — bestand die Bühne nur aus einem etwas erhöhten Podium, dessen Hintergrund durch einen Vorhang abgeschlossen war, hinter dem die Musikanten in den Zwischenpausen der sehr einfachen Schäfer- und Gesprächsspiele etwas musizierten oder eine Romanze sangen. Demungeachtet hatten Granada und Sevilla schon frühzeitig eigene Theatergebäude. So wird

Italienische Bühne um 1640.

a) Kulissenstellung der ersten Scene.



b) Kulissenstellung nach der Verwandlung.

ngegeben, wie das Theater
Abendbeleuchtung mit Oel-
versehen sein müsse, und
f die Herrichtung von Ver-
en ist schon Bedacht ge-
t.

. Die Theater in Spanien.

isher von einem der ältesten

noch kaum so weit gekommen waren, wie sie in England schon lange Zeit vorher bestanden, ersieht man aus den Bühnenanweisungen der Stücke, die darauf schließen lassen, daß man die größten Anforderungen an die Phantasie der Zuschauer machte. Ein schönes, wenn auch kleines Theater hatte sich König Philipp IV in der Zeit von 1622—30 im Palast zu Buon Retiro erbauen lassen. Nach einer Beschreibung der Gräfin d'Aulnay in ihrer Voyage d'Espagne war dasselbe reich mit Gold und Bildhauerarbeit geschmückt gewesen. Die Logen, deren jede für 15 Personen Platz hatte, waren mit Gittern versehen und sehr hoch; das Parterre hatte einige Reihen Bänke, dagegen war kein Amphitheater vorhanden und auch kein Orchester. Hier sollen zuerst gemalte Bühnenperspektiven und Verwandlungen des Schauplatzes eingeführt worden sein. Dies war aber ein königliches Privattheater. Seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts, als Spanien immer

Thüren und Fen
Darstellern reichl
Man sieht dies
Zeichnung, die u
tigsten der italie
Teil französischen
auf der Bühne z

So wenig wie
einfachste Bühnen
neten Lustspiele T
rativen Schmuckes
wenig war dies
Tragödien der Co
der Fall, bei den
den Dichtern stren
sische Gebot der
Dekorationswechs
die Tragödien a
in einem geschloss
dem Saal eines P
Tempels, spielten

So kam denn i
für die Ausbildun
theaters nur die
die nach ihrer
Italien — zuerst
Bourbon — so gr

land. Selbstverständlich hat-
utschland die Zeit des dreißig-
Krieges auch eine ersprieß-
rtentwickelung der Theater-
:isse ganz unmöglich gemacht.
as Beispiel der „englischen
anten" hatte doch in Nord
d das Entstehen von man-
Schauspielergesellschaften
erufen, und auch gewisse
ungen der englischen Bühne
sich auch unter den elenden
Studenten. Obwohl für die Aufführung, die ein Jahr vor dem lange ersehnten Friedensschlusse stattfand, viel äußerer Pomp und Feuerwerk verwendet wurde, so erkennt man doch bei dem dafür besonders errichteten Theater das englische Vorbild der für bestimmte Handlungen in Anwendung kommenden Mittelbühne, die als „innerer Schauplatz" bezeichnet wird und Dekorationswechsel hatte. Auch in einigen Stücken



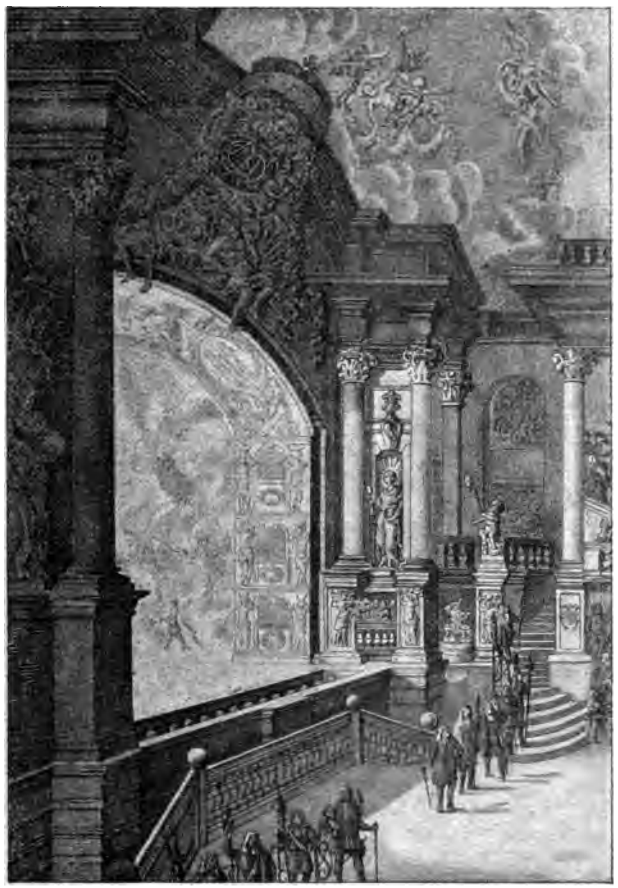
Theater der italienischen Intermezzospiele in Paris.

nissen fort. Wir erkennen
sonders in einem großen
iel, das 1647 im Hamburg
enem Schauplatz" zur Auf-
kam und zwar „vor viel
Menschen". Es war dies
:edewünschende Deutschland"
hann Rist. Die schon ein
orher aus Königsberg ge-
e Komödiantengesellschaft
nternehmers Andreas Gärt-
tand *zum großen Teil* aus
des gelehrten Andreas Gryphius, obwohl dieselben meist an Universitäten zur Darstellung kamen, ist wiederholt von dem „inneren Schauplatz" die Rede. Dasselbe ist noch der Fall bei dem Zwickauer Schuldichter und Rektor Christian Weise, in dessen sämtlichen Stücken bei den Bühnenanweisungen der innere Schauplatz von dem äußeren unterschieden wird. Obengenannter Theaterunternehmer Gärtner, seines ei-



Wandertruppen standen meist unter der Leitung ehemaliger Studenten. Der namhafteste dieser „Prinzipale“, Magister Velthen aus Leipzig, hatte sich redliche Mühe gegeben, dem Schauspiel mehr Ansehen zu verschaffen, aber von eigentlichen Theatern war noch keine Rede, und die beste Unterkunft gewährte noch das Ballhaus. In Berlin, wo schon um 1620 und später geistliche wie auch weltliche Schulkomödien im alten Kölnischen Rathaus aufgeführt wurden, zum Teil von verschiedenen Wandertruppen, vielfach aber auch von Schülern des Gymnasiums, wie unter dem Rektor und Schauspieldichter Chnustinus (eigentlich Knaust), petitionierte 1660 ein Caspar v. Zimmern um die Erlaubnis, Komödien zu spielen. Seine Gesellschaft bestand aus 19 Personen, unter denen nicht weniger als zehn Studenten waren. Ihm wurde ein

zierten Proscenium (s. die beigegebene Zeichnung) führten zu den höher liegenden Plätzen die Treppen im



Proscenium des Dresdener Theaters.
Eröffnet im Jahre 1667. Nach einem alten Stich.

Zuschauerraum selbst hinauf. In einem Berichte aus dem Jahre 1671 heißt es über dies Theater: „Was für treffliche künstliche perspektivische Werke, Bewegungen, Veränderungen und machinen inwendig im Theatro seien, kann besser des Nachts, wenn bei angezündeten Lichtern agirt wird, als am Tage gesehen werden" 2c.

Nach dem Vorgange Dresde

folgten auch andere Städte mit dem Baue ordentlich eingerichteter, wenn auch natürlich weniger prächtiger Operntheater. Nürnberg hatte schon 1667 ein Opernhaus erhalten, das aber noch sehr einfach war. Bei weitem größer war das in Hamburg 1678 erbaute; ebenso hatte Hannover, wo bis dahin das Ballhaus für Theatervorstellungen dienen mußte, 1690 ein prunkvolles Opernhaus erhalten, während das 1693 in Leipzig errichtete Theater noch dürftig war.

Als in Dresden französische Komödianten erwartet wurden und das Opernhaus für leichtere Komödien sich nicht günstig erwies, wurde schon 1698 in großer Eile auch ein Schauspielhaus von leichterer Konstruktion erbaut. Dasselbe stand an der östlichen Seite des Platzes, wo erst zwölf Jahre später der Bau des Zwingers begann. Im Anfang

den, mußte das mißachtete S
spiel der Wandertruppen sich
Unterkunft mühselig suchen.
Ball- oder Fechthaus und a
dafür erworbene Lokale mußten
dafür genügen, und es war
als besondere Gunst anzusehen,
ein Saal im Rathaus dazu
gegeben wurde. Auch in Lei
waren die Lokalverhältnisse
sehr kläglich, bis der gelehrte
fessor Gottsched im Bündniss
dem Neuberschen Ehepaar es u
nahm, dem Schauspiel eine h
künstlerische Bedeutung zu erkäm
Freilich bereitete auch hierbei
der Mangel eines zweckmä
Schauplatzes große Schwierigk

Als im Jahre 1727 das Ehe
Johann und Karoline Neuber
Theaterprivilegium für Sachse
halten hatte, spielten sie in Le
mit ihrer Truppe, aus der s
hervorragende Direktoren wie

benen Vorstellungen. In Ham=
rg, wo schon seit fünfzig Jahren
s Opernhaus bestand, spielten
:ubers in der Fuhlentwiete „neben
m Bremer Schlüssel“ in einem
ıuse, das von Neuber selbst in
n Ankündigungen als „Bude“
zeichnet wurde. In Nürnberg,
ohin sie im Sommer 1731 gingen,
ır ihr Schauplatz das den Lesern
kannte „Fechthaus“. (Erst 1762
ırden die Schauspielvorstellungen
n hier in das Opernhaus ver=
t.) Als Neubers 1734 wiederum
n ihren Wanderungen nach Leipzig
ückkehrten, war ihnen das Fleisch=
ıs durch einen anderen Theater=
ternehmer genommen worden. Sie
zen deshalb vor dem Grimmaischen
or eine Bude erbauen, fanden
ın aber 1741 in dem neu ein=
ichteten Theater in Quandts Hof
besseres Unterkommen. Unter=
ſen war der jähe Bruch mit Gott=
:d erfolgt, unter dessen Einfluß
Jahre 1751 im Interesse des
ıen Theaterprinzipals Koch ein
ıes Theater an der Stelle von
ıandts (ehemals Zotens) Hof er=
ıt wurde. Nach Gottscheds An=
jen war dies Haus nach dem
inzip des altgriechischen Theaters
wenn auch in kleinen Verhält=
ſen — eingerichtet. Es hatte ein
ſ liegendes Parterre nur für
ehplätze, zwei übereinander liegen=
Logenreihen, und der Zuschauer=
ım war ein genauer Halbzirkel:
; dahin, berichtet Gottsched, seien
e Schauplätze, auch die kostbarsten
fürstlichen Höfen, von länglicher
rm gewesen, so daß die Logen,
näher sie der Bühne lagen, um
schiefer standen. Während da=
rch die Seitenlogen unzweckmäßig
n Sehen und Hören waren, seien
eder die der Bühne gegenüber
indlichen mittleren Logen viel
weit *von der Bühne entfernt*
wesen. Nach Gottscheds Ver=
sicherung hatte bis dahin weder in
Deutschland noch in Frankreich ein
anderes Theater als in dieser un=
zweckmäßigen Form bestanden, und
er beruft sich auch für die neue
Einrichtung auf kein anderes Vor=
bild, als auf den Halbzirkel der
antiken Bühne. Allerdings, sagt er,
sei der Schauplatz nur klein, da er
von einem Privatmann erbaut sei,
aber große Herren würden nach
diesem Vorbild etwas viel Präch=
tigeres und Bequemeres schaffen
können. Die bis dahin auch auf der
Bühne selbst herrschenden Nachlässig=
keiten und Mißbräuche zu beseitigen,
war insofern nicht leicht, als die
verschiedenen Uebelstände für Pu=
blikum und Schauspieler schon Ge=
wohnheitssache waren. Besondere
Schwierigkeiten machten auch die
kläglichen Vorrichtungen für die
Beleuchtung der Bühne. Schon
Mylius, der damals noch Mitarbeiter
an einer der Gottschedschen Zeit=
schriften war, hatte 1742 mancherlei
Mißstände beim Theater erörtert
und dabei u. a. bemerkt, daß auch
„die Lichter, welche allzeit auf der
Schaubühne nötig sind, Gelegenheit
zu unwahrscheinlichen Vorstellungen
geben“. Wenn nämlich, so fährt
er weiterhin fort, ein Tisch auf der
Schaubühne steht, so stünden immer
ein paar Lichter drauf, gleichviel,
ob es der Handlung nach Tag oder
Nacht sei. Wenn dies damit ent=
schuldigt würde, daß die Dunkelheit
der Schaubühne (auch in den Nach=
mittagsstunden) dies erfordere, so
möge man lieber Sorge tragen, daß
die Lichter an einem anderen Ort
angebracht würden, wo sie nicht
gegen den Sinn der Handlung ver=
stoßen.

Die in fast allen Dingen sehr
verständigen Reformen Gottscheds
hatten zunächst nur auf jene beiden
Theaterprinzipale Einfluß gehabt,
die aus seiner Schule hervorge

gangen waren: Schönemann und Koch. Sehr kläglich waren bis dahin die Theaterzustände in Berlin gewesen, wo bis 1742 noch Johann v. Eckenberg, genannt „der starke Mann", sein Wesen trieb. Erst hatte er seine Vorstellungen in einer Bude am Neuen Markt gegeben, dann am Spittelmarkt, später in einem zum Theater eingerichteten Saale der Breiten Straße. Endlich hatte er es auch durchgesetzt, den Rathaussaal zu erhalten, bis er durch Schönemanns Erscheinen vom Rat daraus vertrieben wurde.

850. Das Berliner Opernhaus. In demselben Jahre, da das durch Friedrich den Großen für Berlin geschaffene und mit großem Aufwand erbaute Opernhaus eröffnet werden sollte, hatte der König auch den Befehl zur Erbauung eines Schauspielhauses in Berlin gegeben.

Bauplan war das Haus so eingerichtet, daß für Redouten das Parterre des Zuschauerraumes mit der Bühne in gleiche Höhe gebracht werden konnte, was durch zwölf unter dem Podium befindliche Schrauben und mittels eines Windewerkes ausgeführt wurde. Solchen Einrichtungen entsprechend waren auch die Bühneneinrichtungen, für Dekorations- und Maschinenwesen, von so weit vorgeschrittener Beschaffenheit, wie es der gesteigerte Opernluxus erforderte. Die als glänzend geschilderte Beleuchtung geschah durch Wachskerzen an acht Kronleuchtern, drei an der Decke des Prosceniums und fünf für den Zuschauerraum. Die Bühne selbst war durch Talgkasten erleuchtet, die sowohl an der Rampe, wie bei jeder Kulisse am Fußboden angebracht waren. Wie die vornehme

von 36 Fuß. Der Zuschauerraum hatte auch zwei Logenränge, konnte aber im ganzen nicht mehr als 700 Personen aufnehmen. Und in diesem Kunsttempel wurden den Berlinern die ersten Meisterwerke eines Lessing und eines Goethe vorgeführt.

Erst nach dem Tode Friedrichs des Großen begann für das Schauspiel in Berlin eine bessere Zeit. Sein Nachfolger auf dem Throne hatte sich des Aschenbrödels bei den Fürsten hilfreich angenommen. Er überwies dem deutschen Schauspiel das leer stehende „französische Komödienhaus". Dasselbe war 1774 auf dem Gensdarmenmarkt für französische Komödie erbaut worden, wurde aber wenig benutzt und stand sich selbst überlassen seit Jahren da. Das Theater hatte für 1200 Zuschauer Raum, zwei Logenränge und eine Galerie. Sonderbarerweise lagen die Garderoberäume für die Schauspieler nicht hinter der Bühne, sondern vor dem Zuschauerraum, so daß die angekleideten Schauspieler, um auf die Bühne zu kommen, durch den Korridor des Parterre gehen mußten. Es war dies keineswegs ein Mustertheater, aber im Vergleich mit den bisherigen Lokalen immer ein erheblicher Gewinn für das Schauspiel, und der König gab von jetzt ab dem Theater nicht nur einen Zuschuß, sondern ließ auch für seine anständige Einrichtung von dem damaligen Königl. Dekorationsmaler Verona eine Anzahl Prospekte und Kulissen malen.

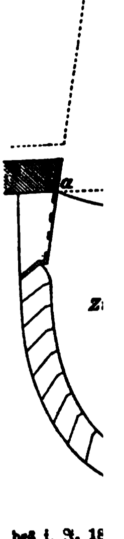
852. Die Theatergebäude bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. In den anderen deutschen Städten sah es, abgesehen von wenigen Hoftheatern, noch nicht viel besser aus. In Leipzig war zwar 1766 an der Bastei des Ranstädter Thors ein neues Theater gebaut, aber selbst Leipzig hatte es damals noch nicht zu einer stehenden Bühne bring[en] können, indem einer solchen d[as] alte sächsische Privilegium für d[ie] wandernden Gesellschaften entgege[n]stand. In Hamburg wurde [an] Stelle des alten Opernhauses e[in] neues Theater errichtet, das haup[t]sächlich dem Schauspiel eine a[n]gemessene Stätte geben sollte. [In] Mannheim ward schon 1776 e[in] geräumiges und angemessenes The[a]ter errichtet. Weimar, wo b[is] dahin im Theater des Schloss[es] Wilhelmsburg von verschieden[en] Gesellschaften gespielt wurde, erhi[elt] nach dem Brande desselben ebe[n]falls schon 1776 ein eigenes The[a]ter, das bald nach seinem Entsteh[en] vom Hof übernommen wurde, a[ber] 1825 ebenfalls abbrannte. — [In] Wien war das Theater an d[er] Burg — in dem ehemaligen Ba[ll]hause — zwar schon 1742, erhi[elt] aber erst 1776 nach wiederholt[en] Umbauten eine zweckmäßige Ei[n]richtung.

Von den Pariser Theate[rn] nahm die große Oper durch Bühne[n]einrichtung, Dekorationen u[nd] reiches Maschinenwesen bereits ei[ne] erste Stellung ein. Das älte[ste] der Pariser Theater, die Coméd[ie] française, war schon 1698 eröff[net] worden, erhielt dann aber 18.. eine neue Stätte am Palais roy[al]. Auch hier zeichnete es sich [bei] großer Einfachheit durch vorneh[me] und zweckmäßige Einrichtung a[us].

Die bedeutendsten Theater Lo[n]dons — Drurylane und Cove[nt] garden — sind beide wiederh[olt] durch Feuer zerstört worden u[nd] dann immer bedeutender wied[er] erstanden. Das schon 1664 [ge]gründete Drurylanetheater, d[as] seine Glanzepoche unter Gar[rick] hatte, wurde später von John Kem[ble] übernommen und erweitert, da[nn] nach dem Brande 1812 in v[iel] größerem Maßstabe wieder er[...]



Königlichen Nationaltheater erhoben war, wurde zehn Jahre später Iffland als Direktor desselben angestellt. Iffland, bei dem sich Bildung und künstlerisches Empfinden mit dem praktischen Sinne des erfahrenen Theatermannes glücklich verband, mußte bald aus den Mängeln des übernommenen Hauses die Ueberzeugung gewinnen, daß in der preußischen Residenz, die für die Oper längst ein so glänzendes Haus besaß, auch für das Schauspiel ein besseres



des i. J. 18
Komi

Theater a

Graf Brühl zum „Intendanten" des Hoftheaters ernannt worden, und dieser hatte den größten Wert darauf gelegt, in den Ausstattungen der Stücke eine fürstliche Pracht einzuführen, die allerdings im Gegensatze stand zu dem schlichten Gewande, in welchem Iffland das Schauspiel erhalten wollte. Für die Dekorationen hatten die dafür angestellten Maler Gropius und Gerst gesorgt und der Intendant konnte mit Befriedigung auf die Pracht der Dekorationen und Kostüme blicken — und das alles war in wenigen Stunden von dem furchtbaren Elemente vernichtet worden.

Der Bau eines neuen Schauspielhauses wurde nunmehr dem größten Architekten des Jahrhunderts, Karl Friedrich Schinkel übertragen, der schon vorher dem Grafen Brühl für die Ausführung von Theaterdekorationen beratend und fördernd zur Seite gestanden hatte. Schinkel hatte anfänglich keine Neigung, auf die Ideen des Intendanten einzugehen, da er hinsichtlich der schönen Täuschungen in der Bühnenkunst Grundsätze hatte, die denen des Grafen Brühl entgegengesetzt waren. Schinkel hatte noch vor dem Brande des Schauspielhauses Entwürfe zu einer Bühneneinrichtung gemacht, in der das Prinzip künstlerischer Einfachheit dem bereits überhand nehmenden Dekorationswesen entgegengestellt werden sollte. (Wir kommen darauf später zurück.) Da für Schinkel keine Aussicht war, bei dem Widerstande des Grafen Brühl seine Ideen zur Ausführung zu bringen, wurde endlich doch eine Verständigung erreicht. In Bezug auf die Größenverhältnisse wurde Schinkels eigene Einsicht durch den ausdrücklichen Wunsch des Königs unterstützt, daß das Innere des Theaters *weniger groß* werden sollte, als in dem abgebrann[ten] Hause, eine Bestimmung, die [...] die Zukunft dem Schauspiel e[nt]schieden zum Vorteil gereichte. D[aß] die Grundmauern des alten Hau[ses] für den Neubau mit benutzt werd[en] sollten, war wohl bezüglich [der] Kosten wie auch der Zeitersparn[is] ein Vorteil, aber dem Baumeis[ter] mußten dadurch natürlich auch gro[ße] Schwierigkeiten erwachsen. Denn[och] wurde der Bau so sehr geförde[rt,] daß das neue Schauspielhaus [be]reits im Frühling 1821 eröff[net] werden konnte. Wenn dem [be]trächtlichen Umfang des herrlich[en] Gebäudes die inneren Räume [—] Theater, Konzertsaal (jetzt Foye[r,] Garderoben und die Verbindung[s]teile — nicht ganz entsprechen, [so] liegt dies eben an dem Zwang[e,] den die Mitbenutzung der Fund[a]mente dem Künstler auferlegte. U[m] so bewundernswerter ist die h[ar]monische Schönheit, die bei d[er] natürlichen Gliederung aller Te[ile] diesem Bauwerk den Charakt[er] heiterer Vornehmheit verleiht. Ha[t] der große Meister von seinem Pla[n] einer neuen Bühneneinrichtung a[b]stehen müssen, so konnte er d[och] auch dem Zuschauerraum das sein[em] künstlerischen Gefühl entsprechen[de] Gepräge geben: bei Vermeidu[ng] alles überflüssigen Prunkes die Ei[n]fachheit eines wahrhaft vornehm[en] Raumes. Die Form des Au[di]toriums ist hier wieder der gena[ue] Halbzirkel und die Weite des Ra[u]mes überschreitet nicht die für [die] Wirkung von Wort und Gebärd[e] inne zu haltenden Grenzen.

854. Neue Theaterbauten [in] Deutschland. Drei Jahre nach d[em] Bestehen des Schinkelschen Hau[ses] erhielt Berlin ein drittes Thea[ter] und in diesem das erste Privatthea[ter] in der preußischen Hauptstadt. D[as] ehemalige (schon seit 18[..] nicht [mehr] bestehende) Königstädtische T[heater]

am Alexanderplatz wurde 1824 eröffnet. Es war nicht nur in künstlerischer Beziehung ein Mustertheater, sondern auch tadellos in seiner baulichen Beschaffenheit und ganzen Einrichtung (Hofbaurat Ottmer und Maschinenmeister Friedrich). Die Fassade in ihrer einfachen Architektur ist noch heute zu sehen.

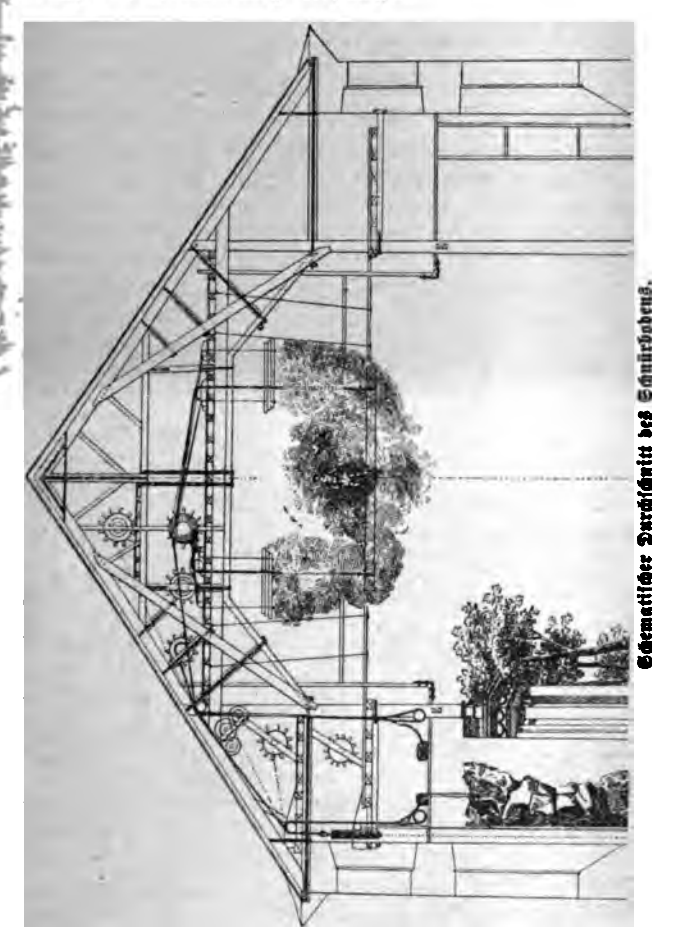
Von den noch vor Mitte des 19. Jahrhunderts erstandenen neuen Theatergebäuden ist zunächst das nach v. Fischers Plänen 1813 vollendete Hof- oder Nationaltheater in München zu nennen. Die Fassade mit dem von acht korinthischen Säulen getragenen Portikus, sowie das gemalte Feld des attischen Giebels lassen sogleich den künstlerischen Beruf des Hauses erkennen. In seinem Inneren war es zu jener Zeit wohl das größte Theater in Deutschland. Da der Saal auch

würfen erbaute und mit Dekorationen von Gropius versehene Stadttheater in Hamburg gehörte ebenfalls zu den großen Theatern jener Zeit.

855. Maschinenwesen. Mit der wachsenden Zahl der Theater mußten sich naturgemäß auch die inneren Einrichtungen derselben immer mehr vervollkommnen, sowohl bezüglich der angemessenen, auf größere Bequemlichkeit berechneten Verhältnisse im Zuschauerraum, in den Garderobengelassen u. s. w., wie auch besonders in den für die Bühne selbst erforderlichen Einrichtungen.

In diesen letzteren, dem Maschinenwesen der Theater, sind zunächst zwei Hauptteile zu unterscheiden: die unbeweglichen, die einen feststehenden Bestandteil des Baues bilden und die beweglichen, die nur für gewisse vorübergehende Erfordernisse zu

werden, was natürlich die mit Farbe oft dick aufgetragenen Malereien sehr schont. Die obere Maschinerie hat auch die Verwandelung der Wechsel der Dekoration — sei di Zimmer oder Saal, freie Gege oder Wald — verändert werd müssen.



Schematischer Durchschnitt des Schnürbodens.

Soffiten zu bewirken, die am **oberen Rande** der Bühne in deren **ganzer Breite** nur um einige Fuß *...hängen und die ebenfalls* beim

Die unter dem Podium b findliche Maschinerie betrifft hau sächlich das Dirigieren der senkungen, nach der Tiefe ode

der Höhe. Außerdem aber hat die untere Maschinerie sehr häufig gewisse zum Aufwärtssteigen bestimmte Teile zu dirigieren, was unten sicherer und bequemer geschieht, als auf den oberen Gerüsten. In der oberen Maschinerie gehören zu den Flugwerken zunächst zwei parallel laufende starke Balken, die die Flugbahn bilden. Durch Rollen und Drähte ist diese so eingerichtet, daß die fliegenden Gegenstände entweder von der einen Seite zur anderen, oder auch von unten nach oben, lotrecht oder in schräger Richtung, je nachdem es erforderlich, bewegt werden.

Zu dem ganzen Bühnenapparat gehört aber auch die Verwendung der Seitenkulissen. Es sind dies diejenigen Dekorationsteile, die zu beiden Seiten der Bühne dieselbe abzuschließen haben.

Kulissenstand mehrere solcher Kanäle nebeneinander und zwar in einer nach hinten zu etwas schrägen Richtung, während zwischen den Kulissen, deren oft nur eine oder zwei auf jeder Seite, oft aber auch drei oder vier sichtbar sind, ein breiterer Raum bleiben muß, sowohl für die Auftritte und Abgänge der Personen, wie auch für gewisse Vorkommnisse in der Darstellung, wie für Blitz, Feuerschein, Wagen mannigfacher Art u. s. w. oder für die auf Rollen zu bewegenden Wasserfahrzeuge. Die Kulissenständer mit ihrem Querlattenwerk dienen aber auch dazu, durch die an ihrer Rückseite angebrachten Lampen die vom Proscenium und der vorderen Rampe ausgehende Beleuchtung zu verstärken. Seit Einführung des elektrischen Lichtes sind die Schwierigkeiten der Bühnenbeleuchtung wesent-

var. Durch einen Druck des Beutels
wurde das Gas mit kurzem Ruck
n die Spiritusflamme getrieben
und dadurch die blitzartige Helle
rzeugt. Ein anderer, bei den meisten
Bühnen ehedem, zum Teil auch noch
jetzt, gebrauchter Blitzapparat war
ie aus einem in der Hand zu
altenden Blechapparat bestehende
Blitzmaschine. Der Blechbehälter
var mit dem sogenannten Blitz-
ulver gefüllt, das durch ein ruck-
weises Schwingen des Behälters
urch ein am Ausgang desselben
efindliches Sieb in eine davor be-
ndliche Flamme getrieben wurde.
Auch alle solche Vorrichtungen sind
urch die Einführung des elektrischen
ichtes entbehrlich geworden. Am
atürlichsten aber wird der Blitz
nmer wirken, wenn er von einer
ransparenten Stelle der hinteren
Gardine zwischen Wolken hindurch-
euchtet.

Die Nachahmung des Donners
wurde schon in sehr frühen Zeiten
uf verschiedene Weise hervorge-
racht. In neuerer Zeit waren es
ntweder mit großen Steinen ge-
üllte Fässer, die über einen hohlen
Boden gerollt wurden, oder auch
chwere, auf dem Schnürboden ge-
ollte Wagen. Das alte Donner-
lech, ein mit beiden Händen ge-
chwungenes Eisenblech war bei
leineren Bühnen die üblichste Me-
hode. — Die in neuerer Zeit sehr
ervollkommneten Donnermaschinen
werden hinter den Kulissen durch
Anziehen einer Leine dirigiert.

857. Die gemalten Dekora-tionen. In demjenigen Teile des
großen Bühnenapparates, bei dem
ie Malerei mitzuwirken hat, in den
Dekorationen oder „Auszierungen“,
ie man es früher *nannte, soll* dem
Bühnenwerk, Schauspiel oder Oper,
*re Förderung der schönen Täu-
ungen zu teil werden*, die auch
Dichter erstrebt.

In der Geschichte des Theaters
sind mannigfache Perioden einge-
treten, in denen der eine Teil auf
Kosten des anderen zu sehr hervor-
gehoben wurde. Es gab Zeiten, in
denen die Bühnenwirkungen nur
durch äußerlichen Pomp — durch
Dekorationen, Kostüme und Maschi-
nenkünste — erreicht werden sollten,
und es gab andere Zeiten, in denen
man — einzig durch Dichtung und
Schauspielkunst wirkend — die Hilfe
jener Nebendinge entbehren zu kön-
nen glaubte.

Wenn wir von den naiven und
unbehilflichen Ausschmückungen zur
Zeit der mittelalterlichen religiösen
Darstellungen absehen, haben sich
bei uns die ersten Anfänge des
modernen Dekorationswesens erst
in der Mitte des 17. Jahrhunderts
bei der aus Italien eingeführten
Oper gezeigt. Was das Schauspiel
betrifft, so haben wir die verschie-
denen Epochen desselben, soweit das
Dekorationswesen in Frage kommt,
hier nicht zu erörtern, indem das
Notwendige darüber schon in den
verschiedenen Kapiteln dieses Ab-
schnittes gesagt worden ist. Die
für die Oper von Richard Wagner
proklamierte Mitwirkung aller schö-
nen Künste war schon von J. J. Rous-
seau in seinem „Dictionnaire de
musique“ als eine Forderung auf-
gestellt worden, indem er den Be-
griff der Oper als ein lyrisches
Schauspiel erklärte, „in welchem
man alle Reize der schönen Künste
in der Vorstellung einer leidenschaft-
lichen Handlung zu vereinigen sucht“.
So lange die Tragödien der fran-
zösischen Klassiker als das drama-
tische Muster galten, nicht allein in
Frankreich, sondern auch in Deutsch-
land und Italien, war es beim
Schauspiel noch gar nicht erforder-
lich, auf die Mitwirkung der De-
korationen ein besonderes Gew[icht]
zu legen. Im Laufe der Zeit

dies anders geworden, indem die Mitwirkung künstlerischer Malereien ebenso wichtig für das Schauspiel geworden ist, wie es sonst nur für die Oper war. Die Dekorationsmalerei der neueren Zeit hat eine Vervollkommnung gegen früher darin erreicht, daß sie neben der Farbenwirkung mehr auf Richtigkeit und Naturwahrheit hinstrebt. War dies schon bei der Darstellung innerer Gemächer durch Einführung der geschlossenen Dekoration (wie schon erwähnt an Stelle der Teilkulissen) erreicht, so ist man neuerdings auch bei Landschafts-, Garten- und Walddekoration immer mehr von der allzu scharfen und dadurch unnatürlichen Begrenzung der Bühne auf drei Seiten abgekommen, indem man durch viele Teilstücke die Begrenzung unbestimmter läßt. Hier hat der Dekorationsmaler die Aufgabe, nachdem er von dem Gesamt- durch zahlreiche hineingebaute Versetzstücke den Bühnenraum verengten. Mit großer Energie, wenn auch zuweilen in übertriebener Weise, wurden charakteristische Punkte hervorgehoben und in so lebhaften Farben gehalten, daß die Dekoration schon für sich selbst wirkte, mehr als es im Drama der Fall sein sollte.

Die für die Meininger Bühneneinrichtung besonders thätigen Gebrüder **Brückner** in Coburg, zu denen sich Lütkemeyer gesellte, besaßen in dieser Hinsicht durchaus die Fähigkeit, die Intentionen des herzoglichen Theaterleiters zu unterstützen.

In Berlin war nach der Zeit der klassischen Idealdekorationen Schinkels besonders **Gropius** zu großer Bedeutung gekommen, indem er bereits den idealisierenden Stil mit der neueren historischen Auffassung verschmolz. Gropius war

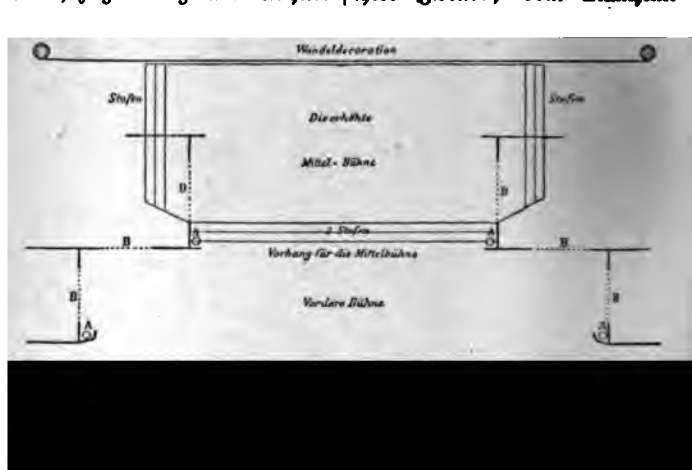
nach malerischer Wirkung kam aber dabei noch der Grundsatz möglichster Naturwahrheit. Es ist ja nicht in Abrede zu stellen, daß die malerische Dekoration, wenn sie in sinnreicher Weise dem künstlerischen Zweck des Dramas sich anfügt, die Wirkung desselben bedeutend unterstützen und fördern kann. Man darf dabei aber nicht vergessen, daß das Prinzip und das Element aller Kunst die schöne Täuschung bleibt, die der Phantasie Anregung giebt. Eine vollkommen täuschende Kopie der Wirklichkeit ist niemals zu erreichen; je weiter aber man darin geht, um so mehr erweist es sich, daß darin immer noch viel zu wünschen übrig bleibt — und bleiben soll, kann man hinzufügen. Denn die bloße Kopie des Wirklichen ist nicht der Zweck der Kunst. Der größte Uebelstand der immer komplizierter werdenden Bühneneinrichtung durch Malerei und zahlreiche Versetzstücke zeigt sich darin, daß Verwandelungen der Bühnenscenerie bei offenem Vorhang nicht mehr möglich sind und daß daher der Vorhang, der nur bei den Aktschlüssen fallen sollte, nach jedem Scenenwechsel die Bühne eine Zeit lang verhüllen muß, wodurch ein fünfaktiges Stück oft in 10, 15 und mehr Akte geteilt wird (wie bei Shakespeares Dramen), was den künstlerischen Organismus des Werkes zerstören muß.

Selbst der auch als Dekorationsmaler große Architekt Schinkel hatte in seinem (hier früher schon erwähnten) Plan einer Umgestaltung der ganzen modernen Bühneneinrichtung den Grundsatz aufgestellt, daß die Bühnendekoration sich nicht in den Vordergrund drängen dürfe. Er setzte auseinander, wie die Anwendung der Seitenkulissen, anstatt die Naturwahrheit der bestimmten Oertlichkeit zu erhöhen, immer nur störend wirken müsse, weil dieselben der Bühne eine widersinnige Begrenzung geben. Er wollte daher die Bühne zu beiden Seiten mit einer unveränderlichen Drapierung durch Gardinen begrenzt haben, während das Proscenium viel weiter in das Auditorium hineingerückt werden sollte. Die veränderlichen Dekorationen für die Oertlichkeiten sollten aber auf die gemalten Gardinen beschränkt bleiben, die im Hintergrund die Bühne abschließen. Denn, sagte er, die Malerei, möge sie auch vollkommen schön und stilvoll dem Ganzen angemessen sein, müsse gegen die dramatische Aktion bescheiden in den Hintergrund treten.

858. **Die Münchener Shakespearebühne.** Die oben angeführten Schinkelschen Grundsätze und das Vorbild der altenglischen Bühne waren es, die im Jahre 1887 den künstlerisch empfindenden Intendanten des Münchener Hoftheaters Baron v. Perfall veranlaßt hatten, eine neue Bühneneinrichtung, zunächst für die Aufführungen Shakespearescher Dramen, einzuführen. (Die unmittelbare Anregung dazu hatten ihm die vom Verfasser dieses Abschnittes in der Allgemeinen Zeitung 1887 veröffentlichten Aufsätze gegeben). Der Eindruck der ersten Vorstellung von „König Lear" (am 1. Juni 1889) war ein mächtiger, denn es war das erstemal, daß diese Riesentragödie ohne Unterbrechung durch die vielen und den Eindruck störenden Verwandelungen des ganzen Schauplatzes in ihrer erschütternden Gewalt dahinrollte.

Für den Zweck dieser Aufführungen Shakespearescher Dramen ist zunächst das Proscenium der Bühne in weitem flachen Halbbogen weit in den Orchesterraum hinein gebaut, wodurch — ebenso wie altenglischen Theater — die der Vorderbühne vorgehende S

lung und die Reden der Mitspielenden dem Publikum um vieles näher gebracht sind und eindringlicher wirken. Die schon in der Flucht der ersten Kulisse abschließende Vorbühne, die während des ganzen Stückes unverändert bleibt, zeigt eine gemalte Architekwechsel, der sich aber nur auf die hintere Gardine bezieht, während die beiden Seiten ebenfalls nur durch Gardinen (statt der wechselnden Kulissen) abgeschlossen sind. Die ganze Bühneneinrichtung war, nach den gegebenen Andeutungen ihres Zweckes, vom Münchener





Hofoper in Wien.



Opéra in Paris.



Hofburgtheater in Wien.

dringlich wirkten, von Burkhard
Wien gemalt waren. Man hat
.er dem König Lear noch mehrere
ere Shakespearesche Dramen auf
er Bühne zur Aufführung ge-
cht und die Einrichtung für Lust-
le auch auf das kleine Residenz-
ater übertragen. In der That
die ganze Bühneneinrichtung
: Bedeutung in erster Reihe für
Shakespeareschen Stücke, weil
en ganze dramatische Struktur
der ähnlichen Einrichtung her-
gegangen ist.

59. Passionstheater und Luther-
:le. Auf die mit dem alteng-
hen Theater übereinstimmenden
undlinien der O b e r a m m e r-
u e r Passionsbühne ist schon
her hingewiesen worden. Sonach
det diese Uebereinstimmung in
wesentlichen Grundzügen auch
der Münchener Shakespearebühne
dem Oberammergauer Theater
t. Diese Grundzüge sind vor-
den in dem unveränderlichen
ten Proscenium als Hauptspiel-
z und der kleinen, für Deko-
onswechsel eingerichteten Mittel-
ne.

Die auch an anderen Orten in
rbayern und Tirol stattfinden-
religiös-theatralischen Spiele
en in den Grundlinien dasselbe
nzip der Bühnenbeschaffenheit,
in auch in viel bescheideneren
hältnissen durchgeführt. Und
bescheidene Kleid ist solchen
elen jedenfalls viel angemesse-
, weil die dabei durchaus naiv
ttantische Darstellung zu einer
überreichen Gewandung, die
:s Hoftheaters ersten Ranges
dig wäre, gar nicht stimmt.

Die in protestantischen Ländern
einer Reihe von Jahren auf-
ommenen L u t h e r spiele werden
sfalls von Dilettanten aus der
:gerschaft und in *dafür besonders*
gerichteten Räumen aufgeführt.
Auch in der Bühneneinrichtung
aller dieser volkstümlichen und an
die große Menge sich richtenden
Spielen zeigt sich das Bestreben,
durch zweckmäßige Einfachheit des
Bühnenapparates die vielen wechsel-
vollen Scenen leicht von statten
gehen zu lassen, und diese dilettan-
tischen Volkstheater bilden hierdurch
einen bewußten Gegensatz zu der
komplizierten Dekorationsbühne mit
ihrem überhand nehmenden Luxus.

860. Die neuesten Theater-gebäude in Deutschland. Die Lust
an glänzender Ausstattung liegt
aber nun einmal im Zuge der Zeit
und in den letzten Jahrzehnten ist
sie in immer gesteigerter Weise
zum Ausdruck gekommen, was sich
schon in den neueren Prachtbauten
der Theater zeigt, sowohl in ihren
inneren Einrichtungen, wie in den
immer reicheren Ausschmückungen
der äußeren Architektur. Wenn
wir in dieser schließlichen kurzen
Ueberschau mit dem D r e s d e n e r
Hoftheater beginnen, so haben wir
den neuesten Prachtbau im Zu-
sammenhang mit dem früheren, 1869
abgebrannten Theater zu betrachten,
da der Schöpfer beider Bauwerke
derselbe ist.

Da das früher in Dresden vor-
handen gewesene ältere Schauspiel-
haus schon seit lange nicht mehr
genügte, war gegen Ende der
dreißiger Jahre der Beschluß ge-
faßt, einen neuen und großartigen
Theaterbau zu schaffen, der in der
Umgebung des Zwingers und des
Schlosses einen hervorragenden
Platz unter den Monumentalbauten
einnehmen sollte. Die Ausführung
des Baues hatte der Architekt Gott-
fried S e m p e r übernommen und
hatte dafür seine Grundsätze in sehr
eingehender Weise auseinanderge-
setzt. Seine ursprüngliche Absicht
war gewesen, den Bühnenraum
weniger nach der Tiefe als viel

mehr nach der Breite zu vergrößern. Wenn er späterhin sich auch dazu verstand, die Breite auf 22 Ellen zu bestimmen, so war dies allerdings für das Schauspiel immer noch ein zu weiter Raum. Die Grundform des Zuschauerraumes sollte die Form des Halbzirkels „so wenig als möglich" überschreiten, denn auch er sah ein, daß bei einer Ausdehnung bis zum Dreiviertelkreis die der Bühne nahe gelegenen Logen unbrauchbar werden müßten. Dem Saale selbst wollte er aber zugleich auch die größtmögliche Schönheit verleihen und wählte deshalb für das Auditorium die Glockenform, die — wie er sagte — von der häufig gebrauchten Lyraform durch die im Verhältnis zur Breite geringere Länge sich vorteilhaft auszeichnet. Sempers vollendeter Bau war allerdings in architektonischer Hinsicht ein Meister-

ab. Die runde Form ist vielfach unterbrochen, sowohl durch die kolossale hochaufsteigende Nische mit der Quadriga von Schilling, wie auch in anderen Teilen. Stärker als in dem früheren Hause ist hier das Prinzip durchgeführt, daß das Aeußere der architektonischen Formen die Bestimmung des Innern erkennen lassen soll. Deshalb erhebt sich das eigentliche Bühnenhaus so unverhältnismäßig hoch aus dem Baue des Ganzen empor, daß dieser Teil mit seinen kahlen und großen Flächen von einem etwas entfernten Standpunkt einen geradezu unschönen Eindruck macht. Hier hat die Kunstphilosophie Sempers in bedenklicher Weise fehlgegriffen, denn jenes von ihm betonte Prinzip durfte nur dann zum Ausdruck kommen, wenn es nicht auf Kosten der Schönheit geschieht. Andererseits entspricht die Mannigfaltigkeit

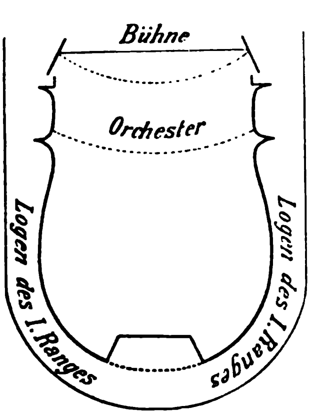
Wien in seinen beiden neuen Theatern erhalten. Das **Opernhaus**, 1861—1869 im Stil der italienischen Frührenaissance von Van der Nüll und Siccards erbaut, nimmt einen sehr großen Umfang ein und der Zuschauerraum mit seinen fünf Galerien kann über 2800 Personen fassen. Der reiche Skulpturenschmuck mit Statuen, Büsten 2c., sowie die vielen Malereien füllen sowohl den Saal selbst, wie die Foyers und Nebenräume. Das neue **Burgtheater**, dessen altes Haus noch bis 1888 in Gebrauch war, ist gegenüber dem Rathaus ebenfalls im Renaissancestil nach den Plänen von Semper und Hasenauer erbaut und 1889 eröffnet worden.

Stuttgart hatte sein neues Theater bereits 1846 erhalten. Es wurde auf den Grundmauern des zum Residenzschlosse gehörenden ehemaligen Lusthauses errichtet. Mit den anderen Teilen des Schlosses in Verbindung stehend, ist die Fassade als Theater kaum auffallend. Ohne zu den *luxuriösen Theaterbauten* zu gehören ist der innere Raum, obwohl ziemlich groß, doch ganz dem Berufe entsprechend.

Ein wahrhaft schönes neues Theater hatte die alte Theaterstadt **Leipzig** im Jahre 1867 am Augustusplatz erhalten. Es wurde von dem Berliner Architekten C. F. **Langhans** erbaut und ist in seinen architektonischen Verhältnissen wie in seinem Innern ebenso schön wie zweckmäßig für seinen künstlerischen Beruf. Viel mehr Aufwand, im Baue selbst wie in der Ausschmückung, zeigt das im Jahre 1880 eröffnete und nach den Plänen von **Lucae** (Berlin) erbaute neue Opernhaus in **Frankfurt** am Main. — Von dem Berliner Baumeister **Seeling** rühren zwei neuere Theatergebäude her, die beide gleiche unbedingte Anerkennung verdienen: in Berlin das „Neue Theater“ am Schiffbauerdamm, und das 1886 eröffnete Theater in **Halle**.

Ganz besonders gesucht als Theaterbaumeister waren in neuest Zeit die Wiener Architekten H

Grundform des Zuschauerraumes im Dresdener Hoftheater v. J. 1841.



Grundform des Zuschauerraumes im Dresdener Hoftheater v. J. 1878.

mer und Fellner. Von ihnen rühren u. a. her: Das große Wiener Volkstheater, das kleine aber hübsche neue Theater in Salzburg, das Theater „Unter den Linden“ in Berlin, und vor allem das seit 1892 bestehende neue Hoftheater in Wiesbaden, das — ohne übermäßig prunkvoll zu sein, doch durch vornehme Schönheit, wie durch äußerst zweckmäßige Verhältnisse in seinem Inneren unter allen neueren Theatern sich auszeichnet.

Neben allen neueren Theatergebäuden, bei denen mehr oder weniger die Schönheit betont wird, ist aber auch der Theaterbau zu nennen, der dazu in starkem Gegensatze steht. Es ist das im Jahre 1876 eröffnete Festspielhaus in Bayreuth, dessen Bau und ganze Einrichtung nach den Grundsätzen und den genauen Bestimmungen Richard Wagners ausge- lichkeit mit dem Bayreuther Festspielhaus, vor allem dadurch, daß das Haus für den Zuschauerraum und das eigentliche Bühnenhaus zwei fast getrennt erscheinende Gebäude sind. Wie in Bayreuth, so ist auch hier der Raum für das Publikum durch die halbkreisförmige Bedachung gekennzeichnet, während das Bühnenhaus mit seinen schmucklosen Wandflächen dahinter emporragt. Im Zuschauerraum herrscht das gleichartige Prinzip des amphitheatralisch aufsteigenden und nach dem Hintergrunde zu auch nach der Breite sich weiter ausdehnenden Parterre; ebenso ist der Wegfall von Galerieen und die größere Zahl von Zugängen dem Bayreuther Vorbild entsprechend. Neben diesen übereinstimmenden Einrichtungen ist in München ganz besonders die Bühneneinrichtung und das Maschinenwesen so außerordentlich vortreff-

Das Theater-Kostüm
und seine Geschichte.

Von

Dr. Rudolph Genée.

861. Bei den religiösen theatralischen Vorstellungen. Die Geschichte des Kostüms bei theatralischen Vorstellungen hat mit dem Wechsel des Zeitgeschmackes ebenso viele Wandlungen durchgemacht, wie die Schauspielkunst überhaupt und die äußeren Formen der theatralischen Darstellung. Bis auf die Tragödien und Komödien des klassischen Altertums brauchen wir hier nicht zurückzugehen. Bei den dichterischen Stoffen jenes Zeitalters bedurfte es im Kostüm nur der augenfälligen Bezeichnung der Standesunterschiede, im übrigen war noch bei den komischen Rollen dem Kostüm, in Schnitt und Farbe und mit Hinzufügung lächerlicher Gesichtslarven, eine besondere Bedeutung gegeben.

Bei den religiös-theatralischen Spielen des christlichen Mittelalters und späterer Zeit überzeugen uns die vorhandenen Nachrichten über die Aufführungen von Mysterien und Passionsspielen, daß auf die Kleidung der meist sehr zahlreichen mitwirkenden Personen großer Wert gelegt wurde. Anfänglich waren [illegible] Kostüme *ganz besonders bunt,* [illegible]*ch und stillos,* und erst als man in den bildlichen D[illegible] stellungen biblischer Stoffe du[illegible] die alten Maler Vorbilder erhi[illegible] konnte man auf die Nachahmung[illegible] gewisse Sorgfalt verwenden, [illegible] wohl ja auch unsere alten Ma[illegible] es bekanntlich mit dem „Historische[illegible] der Trachten nicht allzu genau [illegible] nommen haben, sondern häufig [illegible] nug ihre eigenen Formen für [illegible] Tracht erfanden. Die Passion[illegible] spiele, die in einzelnen Gegend[illegible] in Oberbayern und Tirol, bis [illegible] die neueste Zeit sich erhalten hab[illegible] oder nach langen Unterbrechung[illegible] wieder eingeführt worden si[illegible] haben sich meist getreulich nach d[illegible] bildlichen Darstellungen gerich[illegible] nur daß an einzelnen Orten m[illegible] Pracht in den Kleidungen angew[illegible] det wird. Die Kostüme beim Ob[illegible] ammergauer Passionsspiel sind [illegible] ihrer großen Mannigfaltigkeit ni[illegible] nur mit höchster Sorgfalt, sonde[illegible] auch mit verschwenderischer Pra[illegible] hergestellt, und ist daher die[illegible] Spiel nicht mehr für die früh[illegible] Zeit maßgebend, sondern es ist [illegible] durch zu einer modernen Ersch[illegible] nung geworden.

862. Im sechzehnten [illegible] hundert. In der Zeit de[illegible]



Der fruchtbarste Dichter des 16. Jahrhunderts, Hans Sachs, läßt uns in seinen äußerst zahlreichen Schauspielen erkennen, daß er auch auf die äußere Erscheinung der spielenden Personen Wert legte, obwohl die Handwerker damit keineswegs Luxus treiben konnten. Kaiserinnen und Königinnen, gleichviel ob aus den mittelalterlichen Chroniken oder aus der römischen Geschichte, gingen ganz naiv in der Tracht der Zeit des Dichters, etwa wie die vornehmen Nürnberger Patrizierfrauen, mit reichem Haarschmuck oder wohl auch mit einem blinkenden messingenen Diadem. Wo die Kleidung, und besonders eine während des Stückes nötige Veränderung in derselben, von Bedeutung für die Handlung war, da versäumte Hans Sachs es nicht, dies im Stücke vorzuschreiben. Da lesen wir zum Beispiel: kommt

Zur Unterscheid
hingegen geschal
das Nötige, u
Fürst erschien st
tel, die Krone
Für die histori
tischen Schauspi
Schilde und S
digen Requisite
sie auch im Te
lich vorgeschrieb

Bei den ers
formationsdicht
Nicolaus Man
schriften für die
zu finden, wohl
lingers Spiel
Lucretia (1538)
fasser gegebenen
man das Spiel
es, daß die „Pe
Marcus, „hoc
dern, ja mit
Kleidern“, ang

s nur 26 Darsteller ver-
e, so mußten diese sich mehr-
umkleiden. Am Schlusse
Scenen sagte er deshalb,
olle so lange auf ein Instru-
schlagen, „bis man sich in
m und Kleider geschickt
t hat.“ Für die ein-
Rollen schreibt er betreffs
ostüms vor: Die Brüder Jo-
müssen einerlei Kleidung in
und Hüten haben, Joseph aber
„einen
bunten
uch einen
nen Rock
mehren-
ter Far-
er Engel
solle
engel-
Sonnen-
gelbe
Haare
gelischen
m ha-
Der Kö-
t natür-
it schö-
Kleidern
schönem
Auch die
te Pha-
müssen
Kleider
nancher-
öne Bärte“ haben und so

wichtige Person in dem
en Volksschauspiel des 16.
nderts ist die fast niemals
e Figur des Herold, oder
häufig — bei Hans Sachs
– genannt wird „Ehren-
. Er hatte die Prologe zu
n, am Schlusse derselben zur
zu ermahnen, und in den
n auf die Moral des Stückes
isen.
Prologsprecher oder Ehren-
hold erschien in seiner bestimmten Heroldstracht, in der auf den alten Holzschnitten nur geringe Abweichungen waren, in der mehr oder weniger reichen Kleidung. In jedem Falle aber trug er seinen Wappenrock, mit einem Federbarett und in der Hand den Heroldstab, zuweilen auch noch eine blinkende Kette über die Brust gehängt.

863. In England. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts war in England, wie man weiß, das Drama wie auch die theatralische Kunst zu einer Höhe gekommen, auf der England allen anderen Nationen voraus war. Wenn auch auf die Mitwirkung gemalter Dekorationen gar kein Wert gelegt wurde, so war man doch im Gebrauche der Kostüme weniger entsagend. Und die Unterscheidungen im Kostüm waren ja auch schon wegen der Erkennbarkeit der dramatischen Personen von viel größerer Wichtigkeit, als die gemalten Dekorationen. Und wenn auch dort von einem historischen Kostüm noch keine Rede sein konnte, so wurde doch da, wo es am Platze war, bei Fürsten und anderen hohen Standespersonen, mit dem Kostüm ein gewisser Luxus getrieben. Dies bezog sich sowohl auf verhältnismäßig reiche Stoffe, wie auch a… Helme, Harnische und Schwerter



Der Ehrenhold (Herold)
in den Schauspielen des 16. Jahrhunderts.
Nach einem alten Holzschnitt.

864. Opernkostüm. Zu ei…



Opernkostüm, Iphigenie.

Opernkostüm, Herkules.

wirklichen Prunk mit Kostümen kam
es in Deutschland zuerst durch die

letts, besonders seit der zwe
Hälfte des 17. Jahrhund

; besonders an den deutschen
)erwendete Prunk noch bis
tte des 18. Jahrhunderts
t wurde, so blieb auch das
stüm eine der lächerlichsten
ungen in der Zeit des Ro-
. Da die Stoffe jener
meist der Mythologie oder
ischen Geschichte entnommen
so erscheint uns das da-
Kostüm, wie es uns in
en Abbildungen aufbewahrt
so unge-
ier. Bei
irstellung
)er römi-
lden wie
ythologi-
Figuren
in jenen
die ein-
Bestand-
: antiken
in ein
jes Phan-
im um-
lt, wel-
heute als
:odie des
:ischen"
. Wohl
Herkules,
Hanni-
s. w. in
arbenen
aber bei
idersinnig zugeschnittenen
:eidern war es nur auf
Flitterprunk abgesehen.
derschmuck war bei den
:ckungen die Hauptsache,
kurzen ballettmäßigen Krie-
en wurden durch die Fisch-
n weit ab vom Körper ge-
während rückwärts häufig
jes Gewand nachschleppte.
:r *weiblichen Kostümierung*
sich's Iphigenia gefallen
dem weit ausgeschnittenen
iit der nach damaliger



Hofkostüm des Cupido
in Berlin 1696.

Mode nach unten hin tief zugespitz-
ten Panzertaille zu erscheinen, die
von einem wahren Gebirge des
hoch aufgebauschten Reifrockes um-
geben war.

865. **Das Schauspiel im 18. Jahrhundert.** Anders als mit der Oper stand es bei dem von den Höfen mißachteten Schauspiel. In seiner dürftigen Existenz hatte es auf den Glanz der Oper leicht verzichten können. Als die Tragödien der französischen Klassiker bei uns eingeführt waren, zeigte man anfänglich noch durchaus kein Bestreben nach einem historischen Kostüm. Von dem widersinnigen Mischmasch des Antiken mit dem Rokoko hielt man sich im Schauspiel fern. Dagegen hielt man auch bei uns an der in Frankreich herrschenden Sitte fest, die Helden des Altertums in der französischen Hoftracht der Zeit darzustellen.

Eine der interessantesten Episoden in der deutschen Theatergeschichte ist die schon durch Gottsched angebahnte, aber noch lange Zeit hindurch verzögerte Einführung des historischen Theaterkostüms. Nachdem Gottsched bereits begonnen hatte, im Bündnisse mit dem Neuberschen Ehepaar in Leipzig seine Reformen für das deutsche Theater praktisch durchzuführen, war er nur mit seinem Verlangen, bei hohen Tra-
gödien der französischen Klassik
und ihrer deutschen Nachahmer

historische Kostüm einzuführen, an dem Eigensinn und Widerstreben der Karoline Neuber gescheitert, und neben noch anderen Umständen war dies ein wesentlicher Grund für sein Zerwürfnis mit der einstigen Verbündeten. Schon in seiner „Kritischen Dichtkunst“ (1730) hatte er mit Entschiedenheit darauf gedrungen, daß die Personen auf der Schaubühne je nach ihren verschiedenen Charakteren, „bald in römischer, bald in griechischer, bald in persianischer Tracht“ erscheinen müßten. „Es ist lächerlich,“ sagt er, „wenn die römischen Bürger in Soldatenkleidern mit Degen an der Seite (NB. mit französischen Galanteriedegen) sich vorstellen, da sie doch lange weite Kleider von weißer Farbe trugen. Noch seltsamer aber ist es, wenn man ihnen gar Staatsperücken und Hüte mit Federn aufsetzet und dergleichen.“

Schaubühne“) nochmals mit Ärger darauf zu sprechen, daß man sich noch immer nicht zu einer Reform in der Kostümfrage verstehen wolle. Er bespricht dabei eine Vorstellung von Regnards „Demokrit“ auf der Neuberschen Schaubühne und bemerkte dabei: „Wer in dem alten Athen zu Demokritos Zeiten Glockentürme, Fischbeinröcke und andere solche vortreffliche Dinge vertragen kann“, der möge überhaupt von der Wahrscheinlichkeit auf der Bühne, die er beanspruche, gar nicht reden. Schon vorher hatte Gottsched in einer seiner Kritiken wegen des von ihm geforderten römischen Kostüms bemerkt: man solle doch nur einmal einen Versuch machen. Dies griff die Neuberin auf, um Gottsched auf ihrer Bühne lächerlich zu machen. Sie ließ einen Akt seines „sterbenden Cato“ in römischem Kostüm

Trauerspiele“ hinweist und dabei bemerkt: „Selbst der ernsthafte Cato würde lachen müssen, wenn er sich auf einer der berühmtesten Schaubühnen (der Neuberschen) erblicken könnte. Was würde er wohl bei Erblickung der seltsamen dreieckigen und hoch befiederten Köpfe denken? Des abscheulichen bestaubten Haarbusches (also Puderperücke!), der gefalteten Zieraten und gleißenden Bedeckung der Hände, des steifen und weiten Schurzes, der weißen Strümpfe und künstlichen Schuhe, und endlich des zu Rom damals nie gesehenen Pariser Schwertchens .... Als was für ein Tier würde man wohl zu Rom die straßenbreite Portia mit ihrer steifen Hülle und ihrem papageifarbigen Kopfzeuge angesehen haben, wenn sie sich in der Tracht unserer Schauspieler dort hätte sehen lassen?“ Daß die Franzosen die römischen Tragödien in ihrer Pariser Tracht darstellten, dürfte für uns kein Anlaß sein, dasselbe zu thun. Und warum nicht die Trachten der Griechen und Römer nachahmen, da man doch bei Darstellungen von Türken und Spaniern die nationale und historische Tracht beobachtete.

Wir ersehen also hieraus, daß es ganz besonders das antike Gewand war, gegen das der Geschmack der Zeit sich hartnäckig sträubte. Daß es aber dies nicht allein war, zeigt uns der Gebrauch des Kostüms auch noch in den folgenden Jahrzehnten.

866. In England und Deutschland. Um eben diese Zeit hatten die Shakespeareschen Dramen in England auf der Bühne eine Wiederbelebung erfahren, *indem sie besonders auch dem schauspielerischen Genie des großen Garrick seine größten Triumphe verschafften.* [...]er die Dramen Shakespeares hatten sich auch in England das Kostüm der Zeit gefallen lassen müssen, und die Trachten, die aus dieser englischen Theaterepoche auf uns gekommen sind, erscheinen jetzt unserm Auge jedenfalls viel fremdartiger und unangemessener, als uns die nämlichen Charaktere im Kostüm aus der Zeit des Dichters erscheinen würden. Denn es war eben das Rokokokostüm, das für unser Gefühl zu den großen und zum Teil phantastischen Gestalten des Dichters im schroffsten Widerspruche stand. Nicht allein die Charaktere der englischen Königsdramen und der Lustspiele wurden in diesem Kostüm der Zopfzeit gegeben, sondern auch die großen Gestalten eines Macbeth und Lear mußten sich dem herrschenden Zeitgeschmacke anbequemen, denn in den uns überlieferten Abbildungen sehen wir sie in Kniehosen und Schnallenschuhen, in langer gestickter Weste und mit großen Manschetten, ebenso in den Darstellungen eines Richard III., eines Jago u. s. w., und vor allem wurden die weiblichen Rollen noch durch die Zeittracht der behängten Reifröcke wie des hoch aufgetürmten Kopfputzes entstellt.

867. Die Maskencharaktere der Italiener. Als eine, in der Geschichte des Theaterkostüms für sich ganz besonders dastehende Erscheinung müssen hier die aus Italien stammenden Maskencharaktere kurz erwähnt sein. Ihr Ursprung mag bis auf das Ende des 15. Jahrhunderts zurückzuleiten sein, wenn sie auch erst später ihre typische Bedeutung erhielten. Vermutlich sind sie daher entstanden, daß man in den kleinen burlesk-dramatischen Scenen, die aus nur wenigen Per[...]sonen bestanden, diese Person[...] auch im Aeußeren durch Besond[...] heiten in der Kleidung unters[...] Je zahlreicher dann die agier[...]



Scaramuccio.



Pierrot.

Personen wurden, um so mannig-
faltiger wurden auch die ihnen zu-
kommenden Kostüme. Ihre älteren
Vorbilder mögen aus der römischen

Uebertreibung. Er trug in den
Possen und Pantomimen meist
einen am Rücken lang herabhängen-
den Mantel über dem Wams, rote


Dottore.


Pantalone.

der schwarzen Halbmaske bedeckt. Anfangs trug er eine Kappe, später den spitzen Filzhut und in der Hand die Pritsche. Scapino, der Diener des Pantalon und Widerpart des Arlechino, war in der Kleidung diesem ähnlich, nur durch einige Merkzeichen von ihm unterschieden. Der Pulcinello, der die groteske Komik vertrat, war weiß gekleidet, trug eine ungewöhnlich große Halskrause und hatte vorn auf der Brust und hinten einen Höcker. Diese älteren Grundcharaktere wurden im Laufe der Zeiten noch durch andere stehende Masken bereichert, wie der Dottore, der Capitano und Scaramuz. Besonders wurden sie in Frankreich noch weiter ausgebildet; Pantalon, Harlequin u. s. w. wurden beibehalten und aus der Vermischung anderer Masken entstanden der Polichinell und der Pierrot, letzterer in stets weißer Kleidung mit großen roten Knöpfen.

In Deutschland hatte besonders der Arlechino Eingang gefunden und die aus ihm entstandenen Abarten waren *sehr zahlreich*. Unter *den Bezeichnungen des* Harlekin, *Hans Wurst, des englischen* Clown *und des niederländischen* Pickelhäring wurde er zum niederen Possenreißer und groben Tölpel. Als solcher erhielt die Figur besonders in Wien zahlreiche Gestalten und Namen, vom Bernardon, Salzburger Bauern, Lipperl u. s. w. bis zum Kasperl.

868. Anfänge des historischen Kostüms in Deutschland. Nach der Wiederbelebung Shakespeares in England wurden einzelne seiner Tragödien auch in Deutschland eingeführt, und vor allem bezeichneten die ersten Aufführungen des Hamlet (erst in Hamburg, dann in Berlin) eine neue Epoche der deutschen Schauspielkunst. Brockmann, der Hamburger Darsteller des Hamlet, hatte in Berlin solchen Enthusiasmus erregt, daß Dan. Chodowiecki ihn in mehreren Darstellungen einzelner Scenen verewigte und in diesen Blättern uns auch das Kostüm jener Zeit aufbewahrt hat. Wir sehen da Ophelia in der lächerlich hohen Frisur damaliger Sitte und Hamlet in Kniehosen mit Haarbeutel u. s. w. Brockmann hatte aber schon in d[en] folgenden Jahren in dem Ko[stüm] Veränderungen gemacht und [...] besonders die freiere Haartra[cht]

wählt, so wie er auch in einer späteren Auflage der Schröderschen Hamletbearbeitung abgebildet ist.

Uebrigens war schon einige Jahre vorher in Berlin ein bedeutsamer Schritt für die Einführung des wirklich historischen Kostüms gethan worden. Es geschah dies in dem Kochschen Theater in der Behrenstraße, und zwar 1774 bei der ersten Aufführung von Goethes Götz von Berlichingen, der ersten Aufführung, die überhaupt in Deutschland stattgefunden hat. Auf dem Theaterzettel war in der Empfehlung dieses epochemachenden Schauspiels noch gesagt: daß die für das Stück neu angefertigten Kleider so hergestellt seien „wie sie in den damaligen Zeiten üblich waren". Die Wichtigkeit und Neuheit des historischen Kostüms wurde also hier ausdrücklich hervorgehoben. Von dem ersten Darsteller des Goe- Beispiel, gleichfalls in der Rolle der Ariadne, gefolgt. Und das geschah erst vierzig Jahre nach den ersten erfolglosen Bemühungen Gottscheds. Den ersten, von den Frauen gegebenen Beispielen folgten nach und nach auch einzelne männliche Darsteller in der Annahme des antiken Kostüms, wie uns z. B. ein Bildnis des Schauspielers Boeck in Mannheim zeigt. Die Oper konnte auf solche Fortschritte in der Anwendung eines angemessenen Kostüms vorläufig noch leicht verzichten, man richtete an sie kaum dahingehende Anforderungen und man nahm dort noch den stillosen Ausputz als etwas Notwendiges an.

869. Die Zeit unserer Klassiker. In den bürgerlichen Schauspielen Lessings wurden überhaupt noch keine Anforderungen an das „historische" Kostüm gestellt, denn

hatten die Wirkungen der Stücke wie überhaupt die dramatische Kunst dadurch nichts verloren, weil das Publikum noch nicht gewohnt war, so peinliche Unterscheidungen betreffs der Richtigkeit des Historischen zu machen, wie es gegenwärtig der Fall ist.

870. Die neue Zeit. Nachdem bei uns das historische Kostüm durch die Dramen Schillers, durch Goethes Götz und Egmont zur Notwendigkeit für alle Bühnen geworden war, konnte man auch in den Shakespeareschen Dramen nicht mehr auf dem früheren Standpunkt verharren, der überdies auch in England schon verlassen war. Wenn man in der auch durch das Kostüm zu veranschaulichenden Zeit und Nationalität nicht allzupeinlich auf die historische Treue in gleichgültigen Dingen sah, so hatte man doch in vereinzelten Fällen diesen Weg beschritten. Einen solchen Fall führte 1796 das Gastspiel Ifflands in Weimar herbei. Iffland hatte für eine seiner letzten Rollen Goethes Egmont gewählt und nach einem Berichte des Hofrat Böttiger („Entwickelung des Ifflandschen Spiels“ u. s. w.) war bei dieser Vorstellung nach Ifflands Angaben das Kostüm aufs genaueste „nach den Kleidungen der Niederländer in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts“ hergestellt worden. „Besonders,“ heißt es, „war Klärchens hoch über den Busen heraufgehendes steifes Korsett, sowie die Haube und Stirnbinde der Mutter und Tochter ganz in der Art, wie sie auf flamändischen Gemälden vorkommen. Auch die Toquen und Mützen der Männer und Brakenburgs langstreifige Pantalonkleidung war genau nach dem damals herrschenden *Kostüm der Niederländer kopiert. Egmonts schwarzsammetne Toque war mit einem Federbusch geziert . .*“ u. s. w. Man kann wohl annehmen, daß bei dieser Beobachtung der historischen Treue vor allem dem Weimarischen Dichterfürsten ein Gefallen geschah. Im allgemeinen blieb man doch an den Theatern solchen ethnographischen Kostümstudien noch fern. Und die Darstellerinnen solcher Rollen wie Klärchen und Thekla rc. würden einer allzugroßen Echtheit ihres Kostümes gegenüber sich wohl ebenso gesträubt haben, wie es einst Karoline Neuber gegen das griechische Gewand gethan hatte.

Zu jener Weimarischen Theaterzeit war allerdings in Paris schon nach den Mustern des Schauspielers Lekain ein Kostümwerk über das französische Theater erschienen. Aber Lekain, und nach ihm Talma, hatten doch auch der Wahrheit und der Treue des „Historischen“ gewisse Grenzen gesetzt, indem sie das Historische nur in allgemeinen Zügen andeuteten, die zu weit gehende Treue aber zu Gunsten der Schönheit und Kleidsamkeit preisgaben.

Daß durch eine gewisse Freiheit, mit Rücksicht auf die angenehmere Anschaulichkeit, bei den verschiedenen Theatern die historischen Kostüme voneinander vielfach abwichen, ersehen wir auch aus den bildlichen Darstellungen jener Zeit. Wir können uns aber auch denken, daß Luise Fleck in ihrer Gewandung als Thekla ebenso anmutig aussah, wie die schöne Charlotte von Hagn, von der wir das Bildnis der damals achtzehnjährigen Künstlerin nach dem Gemälde von Stieler verkleinert wiedergeben. Nur gewisse Charaktere behielten allenthalben ihr traditionelles Kostüm. Dazu gehörte der durch Iffland eingeführte Franz Moor, von dem wir mehrere Stiche in Ifflands eigenem Almanach (1807 besitzen.

Wie Iffland als Schauspieler den höchsten Wert in der bis in die geringsten Nebendinge subtilsten Ausarbeitung aller seiner Rollen legte, und sie mit einer großen Menge überraschender „Nuancen“ ausstattete, so behandelte er auch das Kostüm seiner Rollen mit äußerster Sorgfalt, so daß er in dieser Beziehung — ganz besonders auch in seinen bürgerlichen Schauspielen — allen Darstellern als Vorbild diente.

Der erste Hoftheater-Intendant, der die Kostümfrage zu großer Bedeutung erhob, sie geradezu zu einer Grundbedingung eines guten Theaters machen wollte, war in Berlin (seit 1815) der Graf v. Brühl. Die Herstellung glänzender, zum Teil auch historisch genauer Kostüme war beim Grafen Brühl zu einer Passion geworden. Bei einem aristokratischen Intendanten ist dies

den, München, wie auch i
Zeit besonders Wiesbad
seitdem auf dieser Bahn
geschritten, so daß leider
men Shakespeares und
durch die Pracht der Dek
und den Luxus in „his
Kostümen schon zu „Auss
stücken“ geworden sind.
nach den glänzenden A
keiten hingehenden Zuge
ist kein Einhalt mehr zu t
dieser Zug geht zweifell
in Hand mit der Abna
wirklichen „dramatischen
und dem Mangel hervor
schauspielerischer Genies.
tes aber hat diese Richt
mit bewirkt: daß mit dem
Werte, den man auf die
kung der Dekorationen und
legt, das Einzelne dem
bilde der Vorstellungen me
geordnet ist. Vollkommen



Prinzregenten-Theater in München.

Schnürboden des Münchner Prinzregenten-Theaters.



Herzogliches Hoftheater in Darmstadt.

Der Lehrgang des Schauspielers

von

Ernst von Possart.

I.

Grundlagen.

871. Die Wahl des Berufes. uft und Leichtigkeit werden in igen Jahren so gerne für Genie jalten", sagt Lessing in seinem ilog zur Dramaturgie. Ein :hnendes Wort, das ernsthafte herzigung verdient.

Der bei so vielen Menschen in : Jugendzeit hervorbrechende ang, ihren hochgehenden Em= ndungen durch die Rezitation jterischer Lieblingsstücke Ausdruck geben, verleitet sie oft, ohne be= en zu sein, sich frischweg der hnenlaufbahn zuzuwenden.

Voreilig verlassen sie den ihnen ı den Eltern bestimmten Beruf gehen nach mangelhafter Selbst= fung zum Theater, unbedacht em gefährlichen Enthusiasmus zend und nicht erwägend, daß Schauspielerstand nur in solchen len ein lohnender ist, wo an= orenes Talent und äußere Mittel harmonisch verbinden, daß es r im höchsten Grade bedenklich verhängnisvoll erscheinen muß, em ruhigen bürgerlichen Erwerbs= ig leichthin zu entsagen, um da= ohne die unerläßlichsten Vor= ingungen sich den Gefahren des aterlebens *auszusetzen.*

Jeder junge Mann sollte, wenn er gut beraten ist, sich in seinem Studium oder kaufmännischen Ge= werbe erst so weit vervollkommnen, daß er sagen darf: Ich bin allezeit in der Lage, wenn mir auch der theatralische Versuch mißlingen sollte, wiederum zu meinem alten Berufe zurückzukehren. Nur mit diesem beruhigenden Gefühle darf er seiner Neigung folgen und die Blütezeit des Lebens für ein immer= hin bedenkliches Wagnis opfern.

Und selbst wenn er diese Vor= sicht beobachtet hat, erscheint noch eine sorgfältige, rücksichtslose Prü= fung seiner äußeren Mittel, sowie der inneren Veranlagung notwendig, bevor er, wenn auch nur auf kurze Dauer, mit seiner bisher geübten Thätigkeit bricht.

Der junge Mann betrachte zu= nächst sein Aeußeres im Spiegel.

Der Schauspielerberuf verlangt in erster Reihe gerade Gliedmaßen und normale Gesichtszüge; nicht minder auch eine klangvolle Stimme.

Worin besteht vor allem die Kunst des Schauspielers? In der Fähig= keit, mühelos das Wesen einer anderen Person anzunehmen und wiederzugeben.

Um solche Wandlungsfähigkeit zu bethätigen, muß der Schauspieler über ein Gesicht verfügen können.

welches keine abnormen Züge trägt.

Eine eingedrückte Nase läßt sich zur Not auf der Bühne durch eine künstlich aufgeklebte geradlinig machen; jedes Gesicht aber mit einer zu dicken oder auch zu stark gekrümmten Hakennase wird wandlungsunfähig bleiben, denn man vermag sie niemals zu verkleinern.

Ohren, die so groß sind, daß man sie schwer unter der Haartracht verbergen, ein Mund, dessen wulstige Lippen man durch keinen Bart verdecken kann, allzu stark hervorquellende Augen oder ein übermäßig vorstehendes Kinn, ebenso wie eine jäh zurückspringende Stirne, die sich durch die Perrücke nicht überwölben läßt, sind angeborene Eigentümlichkeiten, welche sich der erfolgreichen Ausübung des schauspielerischen Berufes hindernd entgegensetzen.

Gestalt und Organ müsse sogleich sympathisch berühren.

Jeder angehende Schauspieler prüfe sodann wohlbedächtig, ob die innerste Neigung für ein von ihm gewähltes Rollenfach nicht etwa mit seiner äußeren Erscheinung, selbst wenn sie normal ist, im Widerspruch steht.

Erfreut sich zum Beispiel ein junger Mann einer stattlichen, gewinnenden Persönlichkeit, die ihn befähigen würde, Helden und Heldenväter zu verkörpern, Stimme und Talent dagegen eignen sich nur für komische Rollen, so wird sich dieses Mißverhältnis zwischen innerer und äußerer Begabung schwer ausgleichen lassen.

872. Die Ausbildung des angehenden Schauspielers. Auf alles, was ich im vorigen Kapitel kurz zusammengefaßt habe, soll der gewissenhafte Lehrer achten, dem sich

Es ist in neuerer Zeit vielfach estritten worden, daß die Erziehung zur Schauspielkunst rfolgreich durch eine Theaterschule geleitet werden könne, ja, ıan hat behauptet, daß eine solche rziehung weder notwendig noch weckdienlich sei.

„Das Talent könne nicht gelehrt, och erlernt werden — es falle ie ein gütiges Geschick dem Auserwählten bei der Geburt zu — die 3raxis sei die rechte Lehrmeisterin - wer habe etwas von einem ehrer Talmas oder Garricks gehört, wer wisse nicht, daß die große lachel den Ausspruch gethan: ‚Sie abe auf der Bühne erst verlernen üssen, was sie bei ihren Lehrern elernt, rc.'"

Das Unhaltbare einer solchen Behauptung springt dem Fachmanne hne weiteres in die Augen. Die Theaterschule kann allerdings dem alentlosen die ihm fehlende Naturabe nicht verleihen. Was kann nd soll die Theaterschule enn überhaupt?

Sie soll in erster Linie den aus reißig verschiedenen Ecken des geinigten deutschen Vaterlandes zummenkommenden und mit ebenwiel verschiedenen Dialekten beafteten Schülern Gelegenheit geben, ine reine deutsche Aussprache ach bestimmtem System zu ernen, sie soll zweitens durch gymastische Uebungen die etwa verahrloste körperliche Ausbildung höhen, sie soll die von dem Schauieler sonst nur durch jahrelange Routine und eigene scharfe Beobachtung erworbenen Regeln über as Stehen, Kommen und Gehen uf der Bühne (und zwar mit Rücksicht auf die Grenze und Eigenümlichkeit derselben) dem Schüler ls einen fertigen, bewährten Schatz die Hand geben, damit er in er Zeit systematisch das erlerne, was ein Schauspieler der früheren Zeit im günstigsten Falle plan- und systemlos erlernen mußte, ja sehr häufig gar nicht erlernte.

Das soll die Theaterschule in technischer Beziehung lehren, das kann sie lehren. Fügen wir hinzu, daß sie dem Schüler zur weiteren wissenschaftlichen Ausbildung Lehrstunden in der Poetik, in der allgemeinen Schönheitslehre, der deutschen Litteraturgeschichte, in der französischen und englischen Sprache, in der Geschichte des Theaters und der Musik die Fähigkeit verschaffen muß, späterhin selbständig den Wert einer Dichtung zu erkennen, um sowohl die Auffassung einer Rolle zu klären, als auch die Darstellung derselben abzurunden, so drängen sich selbst dem befangensten Beobachter die Fragen auf: 1. Kann das, was nach den angeführten Prinzipien in einer Theaterschule gelehrt wird, wohl ein gewaltiges Talent in seiner Eigenart und in dem Fluge seines Genius hemmen? und 2. Hat man nie Darsteller und Darstellerinnen gesehen, denen der zündende Funke des Talentes zwar in hohem Grade eigen war, die aber trotzdem einen harmonischen, künstlerischen Eindruck nicht hinterließen, weil sie entweder ihr Gedächtnis in der Jugend nicht genügend geschärft, oder ihre Aussprache von den Schlacken des Dialektes nicht gereinigt, endlich aber ihre Bewegungen nicht in maßvolle künstlerische Form zu bringen gelernt hatten?

Wer könnte wohl in vollem Ernst behaupten, daß es beispielsweise einem Ludwig Devrient geschadet hätte, wenn sein Organ durch sorgsame Schulung größere Dimension erlangt haben würde, oder daß es einem Seidelmann zu Vorwurf gereichen müsse, du

jahrelange rhetorische Studien die ihm anhaftende Schwerfälligkeit der Zunge besiegt und sich dadurch zu einem der bedeutendsten Sprecher auf der Bühne herangebildet zu haben?

Soviel gegen die Behauptung, das geborene Talent bedürfe der Schule nicht.

Die Verteidiger einer solchen Behauptung scheinen ferner vergessen zu haben, daß die Mitglieder des Theaters, selbst des bedeutendsten, nicht vornehmlich aus Künstlern von Gottes Gnaden bestehen, und daß sich ein Künstler von Gottes Gnaden seines Talentes wohl bewußt, auch nicht auf die Dauer zur Darstellung sekundärer Rollen werde verwenden lassen.

Die Aufführung eines Stückes erfordert neben der zündenden und bedeutsamen Wiedergabe der Hauptdeutenden künstlerischen Kräften geführt werde, und die begleitenden Instrumente jedes an der richtigen Stelle und nach der Notwendigkeit seines Einwirkens, in decenter und stilvoller Weise zur Verwendung kommen.

Ein gutes Ensemble auf der Bühne ist ähnlich einem Meisterwerke der Malerei, auf welchem die bedeutsamen Figuren oder Momente dem Beschauer mit mächtigem Eindruck ins Auge fallen, während die Nebenfiguren (die Staffage) unaufdringlich und in der Darstellungsform, wie sie der Meister beabsichtigt, und wie sie ihn kennzeichnet, den Hintergrund füllen.

Es ist ein bedenklicher Segen für ein orchestrales Werk, wenn die diskret zu führende zweite Geige von prätentiöser Hand in eigenwilliger, selbständiger Weise mit

d, sich im Ensemble unterzu-
onen, und die doch zugleich in
hnischer Beziehung einen so hohen
rad von Ausbildung erreicht ha-
n, daß sie nicht aus dem Rahmen
len.

Die systematische Ausbildung eines
hauspielers gereicht demnach der
ühne in allen Fällen zum
gen: für das Genie ist sie ein
rteil, für das bescheidene Talent
e Notwendigkeit.

So viel über künstlerische Be-
tigung zur Gründung von Thea-
schulen.

Gleichviel nun aber, ob der Schüler
einem derartigen Institute an-
trauen oder bei einem einzelnen
vorragenden Meister lernen will,
merhin wird der Unterricht nach
em bestimmten Lehrplan zu regeln
, der Gewähr leistet für eine
ere technische Ausbildung der
rache, der Mimik und der Be-
gungen. In zweiter Linie soll
Lehrplan fachwissenschaftliche
erarische Studien umfassen.

Der Grund, warum wir heutzu-
e so schmerzlich den Mangel an
rstellern beklagen, die in Bezieh-
g auf die Sprache den Anforde-
ngen an die stilgemäße Wieder-
e eines klassischen Dramas nicht
wachsen sind, liegt zumeist darin,
ß ihnen die Anfangsgründe, das
ABC der Sprechkunst nicht inne-
hnen. Sie entbehren des festen
stems für die Erlernung einer
ellos reinen klanglichen Wie-
rgabe der Vokale und einer
arfen Aussprache der Konso-
nten.

Mit beiden Füßen springen sie
f die Bühne, noch ehe sie mit
stand stehen und gehen können,
d erproben die Kraft ihrer Lungen
d ihres Talentes an der Gestal-
ng von schauspielerischen Figuren,
ehe sie eine ausreichende Tech-
Bewegung und der Sprache
sich zu eigen gemacht haben. Sie
wollen ein prangendes Gebäude
mit bestechendem äußerem Schmuck
der Welt darbieten, aber — der
Grund ist auf Sand gebaut. „Der
sogenannte junge Künstler,“ sagt
Heinrich Laube, „will durchaus nicht
Schüler heißen. Als ob man in
irgend einer Kunst ohne Erlernung
der Hilfsmittel von der Stelle kom-
men könnte, von der Stelle des
Anfängers! Fragt doch den Maler,
den Bildhauer, den Musiker! Wie
viele trockene Dinge müssen sie
durchmachen, ehe sie an die wirk-
liche Ausübung ihrer Kunst ge-
langen können! Nur der Schau-
spieler will ohne Erlernung der
Anfangsgründe künstlerische Wir-
kungen ertrotzen, und läuft so mit
ausgebreiteten Armen in den Hafen
der Unzulänglichkeit.“

So muß denn dem angehenden
Darsteller immer und immer wieder
eingeprägt werden, daß er sich nicht
an schauspielerische Aufgaben wagen
soll, ehe er nicht Herr seiner Be-
wegungen, seiner Mimik und seiner
Sprache ist; und so wird derjenige
Schüler am sichersten auf eine
Dauerbarkeit seiner Erfolge und
seiner Carrière rechnen können, der
sich keine Geduld und Mühe hat
verdrießen lassen, auf seine tech-
nische und theoretische Ausbildung
eine möglichst große Zeit zu ver-
wenden.

Ich will in folgendem den nach
meiner Erfahrung geeignetsten Lehr-
plan für die stufenweise Ausbildung
eines jungen Schauspielers auf-
stellen.

II.

Die Ausbildung der Sprache.

873. Reinigung der Sprache vom Dialekt. Unter einer dialekt-
freien Aussprache deutscher Worte
dürfen wir im großen und ganzen

die klanglich getreue Wiedergabe der Schriftsprache verstehen.

Vor allen Dingen müssen Vokale, Umlaute und Doppellaute in tadelloser Reinheit zu Gehör gebracht werden.

Beispielsweise soll in der Aussprache der Worte „mein" und „Main" die Vokalisation so deutlich unterschieden werden, daß das „ei" und „ai" dem Zuhörer in einer der Schrift entsprechenden Klangfarbe an das Ohr dringt: Bei „ei" muß das „e", beim „ai" das „a" leicht angeschlagen werden.

Aehnliches gilt von dem Vokale „e" und dem Umlaute „ä". Hier müssen sich die Worte „mehr" und „Mähr", — „Beere" und „Bär" im Klange deutlich voneinander abheben.

Auch auf die Kürze und Länge eines Vokales soll in der Aus-

Kurz werden sie gesprochen in Worten

„Mănn, hăssen, Krăft,
Hĕrr, Ĕssen, Ĕbbe,
Ĭmmer, Ĭnn, Rĭff,
Hŏffen, Ŏrt, Hŏlz,
Ŭnd, Ŭrne, Hŭssa,
Hä̆nde, Sä̆tze, Lä̆nder,
ö̆ffnen, Mö̆nch, ö̆rtlich,
kü̆nden, kü̆ssen, Hü̆rde" rc.

Eine derartige korrekte Wied gabe der Worte wird man zunä durch Buchstabieren der einzel Silben erproben müssen. Erst spä wenn der Unterschied der Vok und Doppellaute in ihrer Kla farbe dem Schüler geläufig worden ist, soll er das Spre längerer Sätze üben.

Zur klanglich reinen Her bringung der einzelnen Vokale Umlaute gehört vor allem die

Einer der wichtigsten Konsonanten für die Erzielung einer freien und großen Tonbildung ist das „r“.

Die Fähigkeit, diesen Buchstaben durch Vibrieren der Zungenspitze zu bilden, ist nicht allen Menschen angeboren, und doch dürfen Darsteller wie Sänger nichts unversucht lassen, sich das Zungen-r anzueignen. Der Notbehelf des im Gaumen hervorgebrachten, beinahe wie „err“... klingenden, rasselnden Geräusches, hält unwillkürlich den ausströmenden Klang des Vokales in der Rachenhöhle zurück, und macht den Ton dadurch kehlig und beengt.

Um den Unterschied genau zu hören, lasse man sich das Wort „Drache“ von jemand vorsprechen, der sowohl über das Zungen- wie das Gaumen-„r“ verfügt, und man wird die Wahrnehmung machen, daß das auf der Zungenspitze vibrierende „r“ den darauf folgenden Vokal von selbst an den Resonanzboden des Vordergaumens befördert, und das „a“ voller, offener und freier erklingen läßt, während bei Anwendung des Gaumen-„r“ der Vokal hinten in der Kehle stecken bleibt, und dadurch gepreßt und unschön wirkt. Die gesamte Tonbildung gerät durch den Mangel des Zungen-„r“ ins Stocken, der Schüler muß daher den allergrößten Fleiß verwenden, um sich diesen wichtigen Konsonanten anzueignen.

Das bisher am glücklichsten erprobte Mittel zur Gewinnung des Zungen-„r“ für denjenigen, dem es von Geburt versagt ist, liegt in der dauernden Uebung der aufeinanderfolgenden zwei Buchstaben „d — l“. Man beginnt die Uebung damit, daß man zunächst die aus den genannten Buchstaben im Klang sich bildende Silbe „del“ schneller und immer schneller hintereinander [s]pricht, bis endlich die Zungenspitze [vo]n selbst zu vibrieren beginnt, und aus dem „del“ ein „drrr“ ... sich entwickelt.

Ist dieses Zungen-„r“ hinter dem Vokal „e“ erreicht, so übertrage man es auch auf die übrigen Vokale und Umlaute: „darr, dorr, dörr, dürr“. Erst wenn das Zungen-„r“ hinter den Vokalen geläufig geworden ist, mache man sich an die schwierigere Aufgabe, dasselbe zu erlernen, auch wenn es vor einem Vokale steht.

Man beginne wiederum mit dem Konsonanten „d — l“ und lasse das „a“ folgen.

Man bilde sich das Wort „dlache“, und spreche es ungezählte Male hintereinander immer rapider, bis endlich auch hier aus dem „dl“ das „dr“ sich entwickelt und endlich statt „dlache“ — „Drache“ hörbar wird. Mit unausgesetztem Fleiß und nicht ermüdender Geduld wird auf diese Weise fast jeder das ihm mangelnde Zungen-„r“ gewinnen.

Sobald der Schüler nun die Reinheit der Vokalisation und das prägnante Hervorbringen der Konsonanten sich zu eigen gemacht hat, wende er sich einem zweiten nicht minder wichtigen Punkte zu: „Der richtigen Verteilung des Zeitmaßes auf die einzelnen Silben der Worte.“ Die aufmerksame Beobachtung der hiebei unerläßlichen Regeln ist gleichfalls ein wichtiger Faktor für die Reinigung der Sprache vom Dialekt.

Der Schüler hat sich die Aufgabe zu stellen, die Stammsilbe eines Wortes doppelt so lang zu halten, wie die Anfangs- und Endsilben desselben. Wendet man das Zeitmaß der Noten auf das gesprochene Wort an, so müßte beispielsweise bei dem Worte „beenden“ auf die Anfangssilbe „be“ und die Endsilbe „en“ eine Sech[-]zehntelnote treffen, während [die] Stammsilbe „end“ die Länge

zwei Sechzehnteln oder einem Achtel erhalten soll.

In ähnlicher Weise behandle man auch zusammengesetzte Worte. Ob man schnell oder langsam spricht, immer hat man darauf zu achten, daß der Stammsilbe das doppelte Zeitmaß zufällt, wie den Anfangs- und Endsilben.

Alle Endsilben auf „en“ sind gleich „änn“ im Klange zu behandeln. Man spreche das Wort „lieben“: liebänn, nicht aber, wie man es so oft auf der Bühne hört „liebin, liebon, liebun“.

Das Endresultat all dieser Sprechübungen wird darin gipfeln, daß ein aufmerksamer Zuhörer, falls er das Diktat des Darstellers, ohne eigene Korrektur, genau nach dem Gehör niederschreibt, die ihm vorgesprochenen Worte in richtigem Deutsch auf seinem Papier wiederfindet. Natürlich wird dabei der

Mit der Erlernung einer korrekten Aussprache deutscher Worte muß zugleich die Schulung und allmähliche Kräftigung der Stimme Hand in Hand gehen.

Dazu ist es notwendig, daß der angehende Schüler zunächst seine vorhandenen Stimmmittel prüfe. Hat er ein von Natur tief liegendes Organ, so wird er darauf Bedacht zu nehmen haben, die ihm mangelnden höheren Töne zu gewinnen.

Ist er von Hause aus mit einer hellen Tenorstimme begabt, so muß sein Bestreben sein, sie allmählich nach der Tiefe hin zu erweitern. Die dazu erforderlichen Uebungen müssen am Klavier vorgenommen werden.

Der Schüler lasse zunächst auf dem mittleren Baß-„e“ nacheinander jeden einzelnen Vokal- und Umlaut im Zeitmaß einer ganzen

Neben diesen Studien zur Kräftigung der Stimme und allmählicher Erweiterung ihrer Register wird nun der Schüler sich mit den verschiedenen Versformen vertraut machen müssen:

Jambus, Trochäus, Dactylus und Anapäst sind die in der Diktion vornehmlich zur Anwendung gelangenden rhythmischen Ausdrucksweisen. Zum Studium der Metrik sei hier dem angehenden Darsteller das Lehrbuch der deutschen Verskunst von Johannes Minckwitz (Leipzig, Arnoldsche Buchhandlung) empfohlen.

Beim Erlernen von Gedichten, wie von Prosa-Abschnitten richte der Schüler sein Augenmerk darauf, die Interpunktionen genau zu beobachten, und das Hinüberziehen des Endkonsonanten eines Wortes in die Anfangssilbe des nächsten streng zu vermeiden.

Es heißt nicht:

„auseinem Gusse",

sondern:

„aus — einem Gusse",

nicht:

„wir sagenaber",

sondern:

„wir sagen — aber" u. s. w.

Hat nun der angehende Darsteller es soweit in der sprachlichen Ausbildung gebracht, daß er ohne Stocken korrekt, klangvoll und deutlich, sowohl Prosa wie Verse zum Vortrag bringen kann, gleichviel ob im langsamen oder beschleunigten Tempo, so nehme er eine beliebige Rolle zur Hand und versuche, den Ton seiner Stimme nach der Individualität der darzustellenden Figur charakteristisch zu färben.

Heinrich Laube sagt: „Sprache ist das Hauptmittel des Schauspielers. Richtig sprechen, verständlich sprechen, eindrucksvoll sprechen, hinund sprechen *ist die* Stufenleiter," und ich möchte hinzufügen: „Charakteristisch sprechen ist der Höhepunkt der Sprachtechnik."

875. Das Atmen auf der Bühne. Auf die Erlernung der Kunst, in richtiger Weise und an geeigneter Stelle zu atmen, soll der angehende Schauspieler den höchsten Fleiß verwenden, denn diese Fähigkeit ist unerläßlich zur Erzielung eines wirkungsvollen Vortrages.

Die meisten Schauspieler haben die Gewohnheit, während des Deklamierens mit offenem Munde Luft einzusaugen. Diese Art des Atemholens ist nach zwei Richtungen hin bedenklich; zuvörderst erzeugt sie bei hastiger Sprache einen unbeabsichtigten, aber dennoch hörbaren stöhnenden Ton, der die Deklamation unschön begleitet. Nebenbei aber läuft der Schauspieler Gefahr, beim Einziehen der staubigen Bühnenluft in den weit geöffneten Mund einen leichten Kitzel im Halse, mitunter sogar einen Hustenanfall hervorzurufen, der den Fluß der Rede unliebsam beeinträchtigt. Man füllt die Lungen am besten, wenn man die unterhalb des Brustkorbes liegenden Bauchmuskeln tief einzieht, wobei man den Mund vollständig schließen und durch die Nase Luft nehmen kann. So werden die Stimmbänder beim Atmen nicht in Mitleidenschaft gezogen, das keuchende Geräusch fällt fort und die Gefahr des Hustenreizes ist ausgeschlossen. Der Schauspieler wird bei dieser Methode, die auch hervorragende italienische Gesangsmeister empfehlen, allerdings darauf zu achten haben, daß Magen und Därme nicht von Speisen beschwert sind. Je freier er sich hier fühlt, desto größer wird die Quantität von Luft sein, die er den Lungen zuführt. Damit gewinnt er zugleich den w

schätzbaren Vorteil, nicht nach jedem dritten Worte frische Luft nehmen zu müssen, sondern mehrere Zeilen in einem Atem sprechen zu können.

876. **Das Finden der richtigen Betonung.** Beim sprachlichen Studium einer Rolle wird nun der angehende Schauspieler gut thun, einem bestimmten System zu folgen, nach welchem er die Betonung der Worte regelt. Es läßt sich dieses System in die wenigen Worte zusammenfassen: „Lasse alles das unbetont und farblos, was für den eigentlichen Sinn des Satzes unwesentlich erscheint." Der Schwung der dichterischen Sprache verleiht manchem Satze einen Reichtum von ausschmückenden Beiworten, die dem poetischen Bilde wohl außerordentlichen Glanz verleihen, aber nicht noch speziell betont zu werden brauchen; es genügt, wenn sie verständlich, aber ohne beson-

nur die Worte „Jahren, Mann und Osten" zu betonen.

„Der einen Ring von unschätzbarem Wert" — —

Hier bedarf das Wort „unschätzbarem" keines besonderen Nachdruckes; daß der Ring wertvoll ist, genügt ja für das Verständnis. So würde in dieser zweiten Zeile die Betonung sich nur auf die Worte „Ring" und „Wert" erstrecken.

„Aus lieber Hand besaß." — —

Daß der Mann im Osten diesen Ring von einer Person bekommen hat, die ihm lieb war, ist für das Verständnis der Erzählung notwendig; der Schauspieler wird also hier das Hauptwort „Hand" und das ausschmückende Wort „lieber" gleichmäßig hervorheben müssen. Die drei Zeilen werden demnach, richtig accentuiert, folgendermaßen

igt, wenn es einfach gesprochen
. In der dritten und vierten
e wäre nur das Wort „Stau-
" hervorzuheben; denn ob es
Wolke Staubes ist oder nur
ub im allgemeinen, dürfte für
Verständnis ebenso unwichtig
als daß diese Wolke abends
tieg und vom Walde herkam.

. . . unser Vortrab fliehend
ns Lager stürzte, rief: der
Feind sei da."

ier wären nur zu betonen die
te: „Vortrab", „Lager" und
ind". Wenn der Vortrab
das Lager zurückkommt, ge-
ht es ja ohnehin fliehend, die-
Wort braucht also nicht beson-
accentuiert zu werden.
ie fünf Zeilen würden nach
n Erwägungen folgende Ac-
e aufzuweisen haben:

Wir standen, keines Ueberfalls
gewärtig,
ei Neustadt schwach ver-
schanzt in unserm Lager,
ls gegen Abend eine Wolke
Staubes
ufstieg vom Wald her, unser
Vortrab fliehend
ns Lager stürzte, rief: der
Feind sei da."

III.

ewegungen und Mimik.

**77. Die Technik der Be-
ungen.** Der Gang eines Men-
lässt mit ziemlicher Sicherheit
sein Temperament und seine
ividualität schließen; er ist des-
auch auf der Bühne für die
rakteristik der Figuren ein be-
samer Faktor.

ang und Haltung sind für die
schendarstellung nicht minder
tenswert als die Sprache und
Mimik.

Der Schauspieler soll im gewöhn-
lichen Leben in Gang und Haltung
wenig Auffälliges haben und nie-
mals eine so ausgeprägte Manier
zur Schau tragen, daß man etwa
schon aus seinem Gange zu erkennen
vermöchte: das ist der Schauspieler
X oder Y.

Denn in dem Augenblick, wo
eine bestimmte Eigentümlichkeit des
Ganges und der Haltung dem Schau-
spieler dauernd anhaftet, wird er
dieselbe in seinem Beruf schwer
verleugnen können und damit die
Fähigkeit verlieren, sich das äußere
Wesen eines anderen Menschen
bequem anzueignen und in der Dar-
stellung wiederzugeben.

Es gilt hier etwas Aehnliches,
wie ich es im ersten Kapitel von dem
Gesicht des Darstellers gesagt habe:
dasselbe soll gleichfalls keine hervor-
stechenden markanten Züge besitzen,
sonst mangelt ihm die Wandlungs-
fähigkeit.

Der Schauspieler bewege sich nicht
steif, nicht geziert, aber auch nicht
nachlässig.

Konnte der angehende Darstel-
ler seiner Militärpflicht genügen,
so ist er zur weiteren körperlichen
Ausbildung in glücklicher Weise vor-
bereitet. Die Uebung des auf dem
Exerzierplatz gelehrten sogen. Stech-
schrittes sichert ihm eine gerade
Haltung und einen normalen Gang.

Den Kopf in die Höhe, die Brust
heraus, den Bauch eingezogen, das
Gewicht nicht auf die Ferse, son-
dern auf die Sohle des Fußes ge-
legt, und beim Ausschreiten den
Oberkörper leicht nach vorne geneigt,
— das ist der Gang, den der
Schauspieler täglich aufs neue exer-
zieren sollte; der ganze Körper wird
dadurch gestärkt und jede etwa be-
ginnende Manier im Keime erstickt.

Dabei gewöhne sich der Darsteller
mehr und mehr daran, die Hände
möglichst ungezwungen herabfallen

zu lassen; ein steifes Anlegen derselben an den Oberschenkel ist ebenso wenig ratsam, wie das auffällige Schlenkern nach vor- und rückwärts. Das Maßhalten in der Bewegung der Arme und Hände kann dem Schüler nicht dringend genug empfohlen werden. Je sparsamer er dabei verfährt, desto eindrucksvoller werden die wenigen Gesten sein, die er auf der Scene verwendet. Arme und Hände in seine Gewalt zu bekommen, ist eine schwierige und meist unterschätzte Aufgabe. Um sie zu erfüllen, beseitige der Schüler zuvörderst alle Notbehelfe, die seine Unsicherheit verschleiern könnten.

Zu diesen Notbehelfen gehören der Spazierstock, die Taschen in den Kleidern und das Schnupftuch. Der angehende Darsteller soll es vermeiden, auf der Straße irgend welche Gegenstände zu tragen, er

Gefühl kann unter Umständen auf die Freiheit seiner Gesten störend wirken.

Wenn sich der Darsteller durch fortgesetzte, aufmerksame eigene Beobachtung und festen Willen die Armbewegungen völlig unterthan gemacht hat, dann richte er sein Augenmerk darauf, die Gleichmäßigkeit derselben möglichst zu vermeiden.

Das Herabhängen beider Arme oder deren gemeinsames Erheben gen Himmel wird immer etwas Unschönes und Monotones haben; nur im höchsten Affekt sollen derartige gleichzeitige Bewegungen zur Anwendung kommen.

Hat der Schauspieler eine den besseren Kreisen angehörende Persönlichkeit darzustellen, die sich dementsprechend durch ein vornehmes, gemessenes Wesen auszeichnen soll, so muß er auf der Bühne beim

chen Stirne zu der an der Perrücke befindlichen dem Zuschauer nicht ins Auge fällt.

Um diese Täuschung vollkommen zu machen, genügt es nicht, daß man die Stirne mit der gleichen Fettschminke überziehe, die man für den unteren Teil des Gesichtes verwendet; man muß die falsche Stirn; (die „cachirte“, wie der technische Ausdruck lautet), um eine Nuance röter und dunkler halten, denn in der Aufregung des Spieles steigt dem Darsteller das Blut zu Kopfe, das Gesicht wird allmählich gerötet, — durch die lederne Stirne aber dringt diese Röte nicht, und es wird nach kurzer Zeit auf der Bühne die cachirte Stirne weißer und fahler erscheinen, als es vor dem Spiegel der Fall war, wenn man sie nicht von vornherein etwas röter und dunkler anlegt.

Das Handwerk der Perrückenmacher hat sich während der letzten 0 Jahre in Deutschland zu einer anerkennenswerten Kunst emporgeschwungen, und seine Erzeugnisse stellen die ehedem als unerreichbar geltenden Pariser Fabrikate vollkommen in den Schatten.

Arbeiten von der feinen Farbenabtönung, Leichtigkeit der Montur und frappanten Naturwahrheit, wie sie heutzutage Ollenschläger in Schwerin und Heberlein in München liefern, können als unübertreffliche Meisterstücke der Perrückenmacherkunst gelten.

Der Darsteller achte darauf, die gebrauchte Perrücke nach jeder Vorstellung einige Stunden über einen passenden Holzkopf zu spannen, bis die Feuchtigkeit schwindet, die aus dem transpirierenden Haarboden während des Spieles in die Montur gedrungen ist; die Perrücke schrumpft sonst mit der Zeit zusammen und sitzt nicht mehr tadellos.

Hat man längere Zeit eine Perrücke nicht in Gebrauch gehabt, so spanne man sie ebenfalls vor der Vorstellung über den hölzernen Kopf, kämme ihr Haar sorgfältig durch und streiche es mit einer ölgetränkten Bürste glatt.

882. Der Bart. Der zur Charakteristik des Kopfes gewählte Bart ist ein weiterer, oft hochwichtiger Bestandteil einer wirksamen Maske.

Er wird aus Krepp oder Wolle gefertigt und in einzelnen Teilen aufgeklebt. Dazu bedient man sich am besten einer Lösung von Mastix, die jede Apotheke bereitet. Gummi widersteht dem unvermeidlich aus den Poren dringenden Schweiße nicht genügend, und verursacht zudem einen unbequemen Kitzel auf der Hautfläche.

Dabei empfiehlt es sich, die Teile unterhalb des Kinnes auf Gaze arbeiten zu lassen. Dieselbe haftet fester, als die einfach gekämmte und lose unter das Kinn geklebte Wolle. Und bei Kostümen, die einen steifen Kragen oder eine hochheraufsteigende Halskrause bedingen, läuft der Darsteller weniger Gefahr, daß ihm durch eine scharfe Wendung des Kopfes der Kinnbart zerpflückt oder aus der Form gebracht werde.

Auch die Schnurrbärte sollten durchweg auf Gaze gezogen werden; die ohne weiteren Halt auf die Oberlippe geklebte Wolle kann während des Sprechens sich durch den Speichel leicht loslösen; dann ist die Unannehmlichkeit vorhanden, daß dem Darsteller ein Bartstückchen in den Mund gerät; das wäre ja schließlich zu ertragen. Aber schlimmer als das: Die Eventualität ist nicht ausgeschlossen, daß ein Teilchen der abfallenden Wolle bei einem heftigen Atemzuge in die Kehle fliegt. Hier läuft der Schauspieler ernsthaft Gefahr. Der Theaterdirektor Kramer in Würzburg verlor da

„Geht mir doch mit dem Philosophen, der uns Schauspieler belehren will, welches Gesicht wir zu dieser oder jener Empfindung schneiden, und wie wir die verschiedenen Leidenschaften, die wir darstellen, durch die Miene verdeutlichen sollen; das braucht ein wahrer Schauspieler nicht erst zu lernen!" — so hatte der große Menschendarsteller in Bezug auf seine eigene Künstlerschaft und auf die aller von Natur hochbegabten Talente wohl recht; allein, wie ich schon im ersten Abschnitt über die Theaterschulen erläuterte: wir bedürfen zur Erzielung eines stilvollen, abgerundeten Ensembles neben unseren ersten und hervorragenden Künstlern auch minder begabter zweiter und dritter Kräfte, die von Geburt nicht sonderlich bevorzugt sind.

Und für diese ist es zweckdienlich, durch Fleiß und aufmerksame

Will der Darsteller dem Gesichte einen schmerzlichen, wehmütigen Ausdruck geben, so ziehe er die Augenbrauen an der Nasenwurzel zusammen, und dann in die Höhe, indem er zugleich die Augen ein wenig schließt und den Blick nach oben richtet.

Um dem Gesichte einen zornigen oder haßerfüllten Ausdruck zu verleihen, ziehe man die Augenbrauen ebenfalls zusammen, senke sie dann aber tief über den Augendeckel herunter. Erstaunen und Verwunderung drückt man aus, indem man die Augenbrauen in die Höhe zieht und das Auge weit öffnet.

Einen lauernden, heimtückischen Ausdruck empfängt das Gesicht, wenn man die Augenbrauen zusammenzieht, das Auge halb schließt und den Blick seitwärts richtet.

auf große Entfernungen ein Gesicht noch Eindruck machen soll, wird die gröbere und deutlicher hervortretende Profilierung des Kopfes immer am glücklichsten wirken.

Eine zu kleine, wenig vorspringende Nase, wie ein zu winziges Kinn vermögen wir nur durch richtig präparierten und geschickt aufgetragenen Klebestoff entsprechend zu verstärken. Man bereitet diese schmiegsame und gut haftende Materie am besten aus alter, auf den gebrauchten Perrückenstirnen zurückgebliebener Fettschminke, die dort wiederholt mit Reismehl versetzt und durchtrocknet worden ist.

Dieser sorgfältig abgeschabten, und von etwa hineingeschlüpften Haar- und Wolleteilen sauber gereinigten Masse setzt man die gleich große Quantität von Heftpflaster (diaconum) zu, und knetet beide Stoffe fest ineinander. Das so gewonnene Klebewachs erwärmt man vor dem Gebrauch zwischen den Fingern, bis es weich ist, und modelliert dann auf dem Rücken der trocken abgeriebenen Nase das gewünschte Profil.

Um den Uebergang von dem frisch aufgesetzten Teil zu den Seitenrändern der Nase dem Beschauer möglichst unauffällig zu machen, verstreiche man das Klebewachs mit einem erwärmten kleinen, metallenen Spatel, wie ihn die Apotheker zum Herausstechen der Salbe benützen, und glätte die Verbindungsstellen durch ein wenig Vaseline. Dann lege man etwas helles Rot auf die falsche Nase, und trage nun erst den Gesichtsteint auf.

Unterläßt man das Unterlegen von Rot, so wird, ähnlich, wie bei der Perrückenstirn nach kurzer Zeit die falsche Nase fahler erscheinen, als das übrige Gesicht, weil das ... eles zum Kopf dringende Blut wohl bei Wang und Hals durch die leicht aufg tragene Schminke, nicht aber dur die dicke Wachsmasse hindurchsch nen kann.

In ähnlicher Weise behandle m auch das Formen eines falsch Kinns. Nur vermeide man es, hi eine zu große Menge von Kleb stoff zu verwenden, und mit d Modellierung bis an die Unterlip hinaufzugehen, weil die unausg setzte Bewegung der Mundwink beim Sprechen das aufgetrage Wachs loslöst. In bescheiden Form aufgetragen und sorgfält ausgeglichen, wird eine charakt ristische Nase die Maske d Schauspielers stets wirksam unte stützen.

884. Das Reismehl. Z Deckung des Glanzes, den die Fe schminke auf dem Gesicht erzeug bediene man sich nicht des fein französischen Puders, sondern d gewöhnlichen **Reismehles.**

Der wohlriechende Puder ist m weißer, roter oder gelblicher Far versetzt, verändert dadurch den g wählten Ton der Schminke, u macht das Gesicht fleckig. Das Rei mehl dagegen enthält keinerl Farbestoff, es saugt nur das Fe der Schminke auf, ohne dabei d Schattierungen der Maske zu b einträchtigen.

Man kann das Reismehl m einer flaumigen Quaste auf d Gesicht stäuben, und sobald es d Fetteile absorbiert hat, mit eine langhärigen, weichen und breit Pinsel leicht abfegen.

V.

Gesundheitslehre.

885. Hygiene und Diäteti Der wahre Künstler soll für sei Kunst leben, vom Anbeginn sei Laufbahn bis ans Ende. E

Historie, steht hier im Vordergrund des Interesses.

Weit wichtiger aber wird die Bedeutung der Maske für den Charakterspieler, den Heldenvater und den Darsteller komischer Rollen sein. Die Vertreter dieser Fächer können nicht oft mit der angeborenen Schönheit für die Verkörperung der ihnen übertragenen dichterischen Gestalten eintreten; im Gegenteil, ihre Aufgabe ist es zumeist, die eigene Individualität völlig zu opfern, sich das Wesen einer anderen Person anzueignen und dasselbe auch in der äußeren Erscheinung wiederzuspiegeln.

Die Wandlungsfähigkeit des Gesichtes spielt dabei eine Hauptrolle, und die Kunst, durch richtiges Schminken, Bartauflegen und entsprechendes Verändern von Nase, Kinn und Stirn einen beliebigen Charakterkopf hervorzuzaubern, wird

Körperteile nicht zugleich mit der nassen verwenden läßt. Die Fettschminken sind aus fein zerriebenen Farbestoffen in Verbindung mit Wachs und Talg, unter geringem Zusatz von Parfüm, (nur um den unvermeidlichen, nicht jedermann erträglichen Fettgeruch zu dämpfen), in allen möglichen Tonabstufungen hergestellt, und dann in leicht handlicher runder Stangenform gegossen. Jede etwa 20 cm lange und 3 cm dicke Stange ist mit dünnem Wachspapier umkleidet und wird vor dem Auftragen auf Gesicht und Perückenstirn an einem Spiritusflämmchen erwärmt. Wir verfügen über ganz vortreffliche deutsche Präparate, von denen sich die aus den Fabriken von Leichner in Berlin, Langwisch in Hamburg und Spieß in Nürnberg durch wohlabgewogenes Maß von Fett und unschädlichen Farbestoffen

lichen Stirne zu der an der Perrücke befindlichen dem Zuschauer nicht ins Auge fällt.

Um diese Täuschung vollkommen zu machen, genügt es nicht, daß man die Stirne mit der gleichen Fettschminke überziehe, die man für den unteren Teil des Gesichtes verwendet; man muß die falsche Stirn, (die „cachirte", wie der technische Ausdruck lautet), um eine Nüance röter und dunkler halten, denn in der Aufregung des Spieles steigt dem Darsteller das Blut zu Kopfe, das Gesicht wird allmählich gerötet, — durch die lederne Stirne aber dringt diese Röte nicht, und so wird nach kurzer Zeit auf der Bühne die cachirte Stirne weißer und fahler erscheinen, als es vor dem Spiegel der Fall war, wenn man sie nicht von vornherein etwas röter und dunkler anlegt.

Das Handwerk der Perrückenmacher hat sich während der letzten 30 Jahre in Deutschland zu einer anerkennenswerten Kunst emporgeschwungen, und seine Erzeugnisse stellen die ehedem als unerreichbar geltenden Pariser Fabrikate vollkommen in den Schatten.

Arbeiten von der feinen Farbenabtönung, Leichtigkeit der Montur und frappanten Naturwahrheit, wie sie heutzutage O l l e n s c h l ä g e r in Schwerin und H e b e r l e i n in München liefern, können als unübertreffliche Meisterstücke der Perrückenmacherkunst gelten.

Der Darsteller achte darauf, die gebrauchte Perrücke nach jeder Vorstellung einige Stunden über einen passenden Holzkopf zu spannen, bis die Feuchtigkeit schwindet, die aus dem transpirierenden Haarboden während des Spieles in die Montur gedrungen ist; die Perrücke schrumpft sonst mit der Zeit zusammen und sitzt nicht mehr tadellos.

Hat man längere Zeit eine Perrücke nicht in Gebrauch gehabt, so spanne man sie ebenfalls vor der Vorstellung über den hölzernen Kopf, kämme ihr Haar sorgfältig durch und streiche es mit einer ölgetränkten Bürste glatt.

882. Der Bart. Der zur Charakteristik des Kopfes gewählte Bart ist ein weiterer, oft hochwichtiger Bestandteil einer wirksamen Maske.

Er wird aus Krepp oder Wolle gefertigt und in einzelnen Teilen aufgeklebt. Dazu bedient man sich am besten einer Lösung von Mastix, die jede Apotheke bereitet. Gummi widersteht dem unvermeidlich aus den Poren dringenden Schweiße nicht genügend, und verursacht zudem einen unbequemen Kitzel auf der Hautfläche.

Dabei empfiehlt es sich, die Teile unterhalb des Kinnes auf Gaze arbeiten zu lassen. Dieselbe haftet fester, als die einfach gekämmte und lose unter das Kinn geklebte Wolle. Und bei Kostümen, die einen steifen Kragen oder eine hochheraufsteigende Halskrause bedingen, läuft der Darsteller weniger Gefahr, daß ihm durch eine scharfe Wendung des Kopfes der Kinnbart zerpflückt oder aus der Form gebracht werde.

Auch die Schnurrbärte sollten durchweg auf Gaze gezogen werden; die ohne weiteren Halt auf die Oberlippe geklebte Wolle kann während des Sprechens sich durch den Speichel leicht loslösen; dann ist die Unannehmlichkeit vorhanden, daß dem Darsteller ein Bartstückchen in den Mund gerät; das wäre ja schließlich zu ertragen. Aber schlimmer als das: Die Eventualität ist nicht ausgeschlossen, daß ein Teilchen der abfallenden Wolle bei einem heftigen Atemzuge in die Kehle fliegt. Hier läuft der Schauspieler ernsthaft Gefahr. Der Theaterdirektor Kramer in Würzburg verlor das

durch vor 20 Jahren sein Leben; er erstickte auf der Bühne an einem kleinen Stückchen seines Schnurrbartes, das ihm in die Luftröhre geriet.

Das Herrichten und Aufkleben der Bartteile erfordert große Aufmerksamkeit.

Die Beobachtung lehrt, daß die Natur einfarbige Bärte nicht hervorbringt. Wenn wir gewöhnt sind, von einem weißen, schwarzen oder roten Barte zu reden, so meinen wir damit die **Hauptfarbe**, die uns auf den ersten Blick beim Begegnen eines Mannes ins Auge fällt; allein bei näherer Betrachtung werden wir in einem roten Barte helle und dunkle Schattierungen, strohgelbe, blonde und braune Haare entdecken.

Ein weißer Bart wird graue, auch rötliche und schwarze Stellen, ein brauner wiederum blonde und rote Partien aufweisen.

Hierbei achte der Darsteller be- sonders darauf, daß der Ansatz de[s] Bartes unterhalb der Schläfe gena[u] die Farbe der Perücke oder de[s] eigenen Kopfhaares habe; erst etwa[s] tiefer beginne er mit dem Farben- wechsel. Der junge Schauspiele[r] lerne gleich im Anfange seiner Lauf- bahn bei einem geübten Haarkünstle[r] das Kämmen und Herrichten de[r] Bartwolle; er kommt auf Reisen, namentlich in kleineren Städten, of[t] in die Lage, die Beihilfe eine[s] tüchtigen Theaterfriseurs entbehren zu müssen. Was dann thun? Die Maske mißlingt, der immer unge- duldiger werdende Mime, der den Beginn der Vorstellung heranrücken sieht, ohne fertig zu sein, gerät in Angst und Aufregung, und bringt sich um die glückliche, für die voll[e] Beherrschung seiner Rolle so not- wendige Stimmung.

Allen diesen Eventualitäten ent

Schauspielers ist allein schon entscheidend für den Ernst, mit dem er seine Aufgabe erfaßt; und einzig in der Art und Weise, wie der Bühnenkünstler sein Leben führt, liegt für ihn die Gewähr dauernder Erfolge.

Der junge Schauspieler stehe früh auf. Er wasche mit kaltem Wasser bei einer Zimmertemperatur von 14—15 Graden den ganzen Körper, und mache dann im wohlgelüfteten Zimmer, — im Sommer bei offenen Fenstern, mit Schuhen und Strümpfen versehen, im übrigen aber unbekleidet, — 20—30 Minuten lang gymnastische Uebungen; er bediene sich dabei des überaus praktischen Metzlerschen Turnapparates, der ganz geringen Platz einnimmt, und bequem auf jeder Reise mitgeführt werden kann.

Nach dem Frühstück beginne der Darsteller nun mit den oben schon vorgeschriebenen Stimmübungen, die ungefähr eine halbe Stunde in Anspruch nehmen sollen.

Dann lasse er das Organ ausruhen und erlerne leise einige Sätze seiner Rolle wortgetreu.

Nach einer weiteren halben Stunde memoriere er das Gelernte auswendig mit lauter Stimme.

Um 10 Uhr vormittags beginnen in der Regel die Proben. Bleibt dem Darsteller nach Beendigung derselben noch Zeit bis zum Mittagessen, so verwende er sie zu einem Spaziergange.

Probefreie Vormittagsstunden fülle er mit der Lektüre eines guten Buches aus.

Wer am Abend eine größere Rolle zu spielen hat, die stimmliche Anstrengung erfordert, der begnüge sich mit einer bescheidenen Mahlzeit. Ein überfüllter Magen erschwert das tiefe und anhaltende Atmen. Auch vermeide der Darsteller, *an allen Spieltagen vor dem Ende der Vorstellung* geistige Getränke zu sich zu nehmen, oder zu rauchen. Alkoholgenuß regt auf und verwirrt das Gedächtnis, Nikotin und Tabakrauch aber röten die Schleimhäute und beeinflussen den Klang der Stimme.

„Tags Arbeit, abends Gäste", sei auch das Zauberwort des darstellenden Künstlers; nach der Vorstellung wird jedem Schauspieler ein reichlicher Abendtrunk und eine gute Cigarre die pflichtgemäße Enthaltsamkeit, die er den Tag über gehabt hat, freundlich lohnen.

Der häufige Besuch des Wirtshauses gereicht keinem Bühnenkünstler zum Vorteil. Bei dem jetzt allerorts gebräuchlichen, späten Beginn der Vorstellungen kommt der Schauspieler vor 10 Uhr nachts niemals aus dem Theater. Da soll er nicht noch einmal Toilette machen müssen, um in Gesellschaft erscheinen zu können; da soll er bequem in seiner Wohnung sitzen, und nach dem Abendessen das Bett nicht allzu weit haben.

Der Bühnenkünstler braucht eine behagliche Häuslichkeit und liebevolle, aufmerksame Bedienung, will er die Anstrengungen seiner Thätigkeit auf die Dauer ertragen.

Ein ermüdetes Organ aber noch stundenlang der schlechten Wirtshausatmosphäre auszusetzen, zeigt von wenig Nachdenken.

Es ist etwas ganz anderes, ob ich in meinem eigenen, vorher gut ausgelüftetem Zimmer nach Tisch eine Cigarre rauche, oder nach einer großen Rolle meine Lungen und Stimmbänder von dem Qualm eines ganzen Tabakkollegiums belästigen lasse.

Und in der Regel ist es doch wiederum die Gesellschaft von K o l l e g e n, die das Bühnenmitglied nach der Vorstellung aufsucht.

Auch in dieser Hinsicht gerei

ihm das inhaltschwere Wort Goethes ein heiliges Vermächtnis:

„Schwerer Dienste **tägliche Bewahrung**,
Sonst bedarf es keiner Offenbarung!"

Diese wenigen Zeilen umfassen alle Regeln, die ich einem jungen Darsteller für die Diätetik der Seele und des Körpers mit auf den Weg geben kann. Der Schauspieler muß mit Gesicht und Gestalt, mit Stimme, Sprechwerkzeugen und Gedächtnis für seine künstlerischen Aufgaben eintreten; es wird deshalb für ihn zur notwendigen Pflicht, diese unentbehrlichen Requisiten seines Berufes tagtäglich zu pflegen, um sie bis ans Ende seiner Laufbahn elastisch und brauchbar zu erhalten.

Ein Gesicht, das durch irgend welchen Unglücksfall derartig be-

gebe der Haut bis zum andern Morgen Ruhe, und reinige sie dann erst von den immer noch aus den Poren hervordringenden letzten Schminkteilchen mit Schwefelltheerseife und einem weichen Schwamm; das gut abgetrocknete Gesicht erhält schließlich durch leichtes Einreiben mit Coldcream (aus Wallrath und Rosenwasser bereitet) seine Geschmeidigkeit wieder.

Wer Gummi zum Ankleben des Bartes oder der Augenbrauen verwendet hat, entfernt ihn am leichtesten durch ein in Wasser getauchtes Tuch. Mastix weicht durch Vaseline oder Kakaobutter erst allmählich; wer für diesen etwas lange dauernden Auflösungsprozeß keine Geduld hat, der wende Spiritus oder das sofort wirkende Benzin an; doch ist letzteres nur in den dringendsten Fällen zu gebrauchen, denn es hinterläßt einen brennen-

-einer Marienbader- oder
Kur in wenigen Wochen
rene Schlankheit wieder
en. Solche gewaltsame
te sind besonders in spä-
ren bedenklich.
rsteller, der unausgesetzt
Körper für seine Kunst
nuß, hat auch die Pflicht,
zt auf seinen Körper zu
meide solche Speisen und
die viel Fett erzeugen;
inen Körper durch Zim-
stik, durch Luft- und
er und durch zeitweilige
geschmeidig und normal
.
ehört allerdings Energie
tbeherrschung; aber das
n steter Pflichterfüllung
te der Kunst ist ein
des, daß es den vor-
en Genuß überflüssiger
Dinge voll aufwiegt.
ort, das Schiller dem
riedland in den Mund
: .... „Dies Geschlecht
nicht anders freuen, als
!“
ade dem beliebten Schau-
er viel zu Gast gebeten
dem so häufig verführe-
lfreuden winken, ein täg-
nruf.
ege der Sprechwerk-
t eine Hauptbedingung
folgreiche Thätigkeit des
nd Schauspielers.
bänder, Rachenhöhle,
d Zähne müssen in ge-
ustande erhalten werden,
Laufbahn des Bühnen-
nicht gefährdet sein.
ungen der Stimm-
rch Ueberanstrengung
am besten mit Schwei-
nem Aufenthalt in gleich-
nicht allzu warmer Tem-

ente bringen nur ver-

mittelst Einblasungen an den Sitz dieser feinen Instrumente; empfehlenswerter ist es, in solchen Erkrankungsfällen die dem Körper von Natur aus innewohnende selbstständige Heilkraft nur durch Ruhe und Geduld zu unterstützen, und zuvörderst keinerlei Medizinen in Anwendung zu bringen. Entzündungen der Rachenhöhle, dieses wichtigen Resonnanzbodens der Stimme, verhindert man zunächst durch Vermeidung von übermäßig heißen oder kalten Speisen und Getränken.

Schauspieler und Sänger sollten alle Nahrungs- und Genußmittel nur in mittlerer Temperatur zu sich nehmen. Dicht aufeinander folgende Gegensätze im Wärmegrade der Getränke (wie der so vielfach beliebte Genuß von Eiswasser zu heißem Kaffee), sind in jedem Falle zu unterlassen.

Hat man sich durch Erkältung eine Röte und Anschwellung der Schleimhäute, des Zäpfchens oder der Mandeln zugezogen, so spüle man den Mund mit einer lauwarmen Lösung von Natrum bicarbonicum aus.

Bei stärkerer Entzündung wird das wiederholte Bepinseln der Rachenhöhle mit einer Mischung von Glycerin und Tannin von guter Wirkung sein. Schweigen und mäßige Wärme, sowie die Enthaltung vom Rauchen und von allen alkoholartigen Getränken werden auch hier am schnellsten zur Genesung führen.

Gute Zähne sind ein unschätzbares Kapital des darstellenden Künstlers; ihrer Pflege und Erhaltung kann nicht genug Sorgfalt zugewendet werden.

Man reinige nach jeder Mahlzeit die Zähne mit einer halbharten Bürste, die in nicht zu kaltes, mit einigen Tropfen Myrrhentinktur

oder Odol versetztes Wasser getaucht ist, und zwar in der Art, daß man die einzelnen Zähne von unten nach oben, nicht von links nach rechts bürstet. Dabei ist es dringend geboten, wenigstens zweimal im Jahre durch einen Arzt den sich ansetzenden Zahnstein entfernen zu lassen, der sonst der unteren Zahnreihe gefährlich werden kann.

Ein wöchentlich zweimaliges Ueberwischen des Zahnfleisches mit gutem Kornbranntwein kräftigt und befestigt dasselbe.

Verluste der oberen Zähne werden heutzutage so kunstgerecht ersetzt, daß der Darsteller in seiner Berufsthätigkeit dadurch nicht gehindert ist.

Bei Lücken in der unteren Zahnreihe dagegen vermag auch der geschickteste Techniker nur selten für einen so vollgültigen Ersatz zu sorgen, daß dem Darsteller fortan die

ein Darsteller, der langsam und schwer lernt, durch Fleiß und konsequente Uebung sein Gedächtnis derartig zu stärken und zu erweitern, daß er die umfangreichsten Rollen in Bezug auf den Text vollständig beherrschen kann.

Der Anfänger gewöhne sich vor allen Dingen daran, niemals die Hilfe des Souffleurs in Anspruch zu nehmen; er lerne mechanisch Satz für Satz seiner Rolle, und gehe nicht eher an die künstlerische Ausarbeitung der einzelnen Scenen, bis er völlig Herr der Worte ist.

Der ernsthaft strebende Schauspieler mache es sich zur Aufgabe, an jedem Tage wenigstens zwanzig Druckzeilen eines beliebigen Textes fehlerfrei auswendig zu lernen, und er wird in wenigen Jahren über ein staunenswertes Gedächtnis verfügen.

Bei der Erwerbung aller tech-



chard Alexander.
— 887 —



Flavio Andò.
— 888 —

ühnenkünstler der Gegenwart.

Biographien und Charakteristiken

von

Eugen Zabel.

ich, Julie, begann ihre
gkeit 1871 am Stadttheater in
urde hierauf nach Dessau und
M. engagiert. Im Jahre 1876
das Königliche Schauspielhaus
wo sie als jugendlich-muntere
itale Liebhaberin große Aner-
d, während sie gegenwärtig im
e beschäftigt ist.

exander, Richard, einer der
sten humoristischen Darsteller,
Bühne zum erstenmal in der
Samaja in Hebbels „Judith"
s dies Trauerspiel im Berliner
er gegeben wurde, also auf
Boden, wo der Künstler sich
iner Eigenart so überraschend
ollte. Er war zuerst als ju-
ld und Liebhaber in Potsdam,
ttheatern in Hamburg, Stettin
rg, am Hof- und Gärtnerplatz-
München und Stadttheater in
, kam 1883 nach Berlin ans
er, wo er sein komisches Ta-
rmaßen erst entdeckte und so schnelle Fortschritte auf diesem Gebiet machte, daß er bald einer der beliebtesten Schauspieler Berlins wurde. In mehreren Pariser Singspielen und Operetten fiel er durch die ungemeine Drolligkeit seiner Maske und seines Vortrags allgemein auf und wurde im Jahre 1891 an das Berliner Residenztheater engagiert. Alexander ist seitdem an dieser Bühne der Hauptträger jener französischen Schwänke geworden, welche als Specialität ihre Berechtigung haben, so bedenklich auch die moralische Grundlage erscheinen mag, auf welcher sie aufgebaut sind. In dieser Sphäre der leichtfertigen Frauen und thörichten Ehemänner, der Junggesellen, die sich am fremden Herde häuslich niederlassen, der komischen Generale und Präfekten, der verliebten Kammerzofen und bornierten Hausdiener, in dem Wirrwarr all der Mißverständnisse und Ueberraschungen, aus denen das Netz dieser Pariser Komik gesponnen wird, bewegt sich Alexander mit souveräner Kunst, einer Laune, deren man niemals überdrüssig wird, einer Leichtigkeit, die

*einem * bezeichneten* Bühnenkünstler sind mit Porträts vertreten.

der Besuch des Wirtshauses der Lebenseinteilung des Schauspielers nicht zum Vorteil. Er befindet sich auf der Probe den ganzen Vormittag schon unter seinen Kunstgenossen. Um 6 Uhr betritt er die Garderobe und verweilt wiederum oft vier Stunden unter ihnen, also nahezu die Hälfte des Tages. Da dürfte es am Platze sein, daß er die übrige Zeit einem anderen Interessenkreise widme, denn unter Theaterleuten wird doch immer nur vom Berufe gesprochen.

In freien Vormittagsstunden der Besuch von Maler- und Bildhauerateliers, an den Abenden, wo der Darsteller unbeschäftigt ist, geselliger Verkehr in kunstfreundlichen Familien, das Genießen wissenschaftlicher Vorträge und interessanter Konzerte, das alles wird seinem Bildungsgange mehr Nutzen gewähren, als

wiß nicht lauer Bühnenthätigkeit den Umfang und Klang meines Organes einzig dadurch erhalten, daß ich es mir zur Regel machte, an Spieltagen vom Schluß des Mittagsmahles bis zum Betreten der Bühne kein lautes Wort zu sprechen, sondern meine Gedanken für die bevorstehende Rolle schweigend zu sammeln. Und wie viele herrliche Stimmen junger Sängerinnen habe ich während meiner langen Künstlerlaufbahn vor der Zeit zu Grunde gehen sehen, einzig dadurch, weil die von Natur so reich Begabten es nicht über sich gewinnen konnten, die Nachmittage vor ihrem Auftreten in stiller Beschaulichkeit zu verbringen, sondern weil sie beim beliebten Klatsch der Kaffeegesellschaft durch Lachen und anhaltendes Sprechen das Organ so stark ermüdeten, daß es am

Während der Vorstellung achte der Darsteller auf nichts von allem, was er am Morgen mühsam geübt; da vergesse er jeden Regelzwang und gebe sich völlig seiner Empfindung hin.

„Opf're den Tag dem Studium des Wortes,
Opf're am Abend der Stimmung das Wort!"

so schrieb ich einst einem Schüler in das Album.

Und was ist der Lohn für unser Schaffen?

Der echte Künstler diene seinem Berufe nicht nur des Erwerbes halber.

Wohl sagt Lessing von der Kunst: sie gehe nach Brot, aber der wahre Jünger wird sie deswegen nicht zum handwerksmäßigen Geschäft herabwürdigen. Der höchste Lohn des wahren Künstlers liegt in dem beglückenden Bewußtsein, die Herzen der Zuschauer geläutert, erhoben und begeistert zu haben.

Mit diesem Gefühle kann auch ein nicht mit Glücksgütern gesegneter Künstler zum reichen Manne werden, — denn er ist der Gebende.

Die würdig und zielbewußt geleitete Schaubühne ist für die Herzensbildung — für die sittliche Erziehung des Volkes ein ebenso bedeutsamer Ort, wie die Kanzel in der Kirche. Aber der darstellende Künstler wird nur dann ein wahrer Priester seiner Kunst sein, wenn er das schöne Wort Franz Liszts zur Wahrheit macht:

„Der Priester soll für den Altar, nicht von dem Altare leben."



Richard Alexander.
— 887 —



Flavio Andò.
— 888 —

Bühnenkünstler der Gegenwart.

Biographien und Charakteristiken

von

Eugen Zabel.

Abich, Julie, begann ihre
itigkeit 1871 am Stadttheater in
wurde hierauf nach Dessau und
a. M. engagiert. Im Jahre 1876
i das Königliche Schauspielhaus
i, wo sie als jugendlich-muntere
ientale Liebhaberin große Aner-
ind, während sie gegenwärtig im
iche beschäftigt ist.

Alexander, Richard, einer der
ietsten humoristischen Darsteller,
Bühne zum erstenmal in der
Samaja in Hebbels „Judith"
als dies Trauerspiel im Berliner
eater gegeben wurde, also a...
Boden, wo der Künstler sich
seiner Eigenart so überraschend
sollte. Er war zuerst als ju-
Held und Liebhaber in Potsdam,
adttheatern in Hamburg, Stettin
berg, am Hof- und Gärtnerplatz-
München und Stadttheater in
zig, kam 1883 nach Berlin ans
eater, wo er sein komisches Ta-
ssermaßen erst entdeckte und so
schnelle Fortschritte auf diesem Gebiet
machte, daß er bald einer der beliebtesten
Schauspieler Berlins wurde. In mehreren
Pariser Singspielen und Operetten fiel er
durch die ungemeine Drolligkeit seiner
Maske und seines Vortrags allgemein auf
und wurde im Jahre 1891 an das Ber-
liner Residenztheater engagiert. Alexander
ist seitdem an dieser Bühne der Haupt-
träger jener französischen Schwänke gewor-
den, welche als Specialität ihre Berechti-
gung haben, so bedenklich auch die mora-
lische Grundlage erscheinen mag, auf welcher
sie aufgebaut sind. In dieser Sphäre der
leichtfertigen Frauen und thörichten Ehe-
männer, der Junggesellen, die sich am
fremden Herde häuslich niederlassen, der
komischen Generale und Präfekten, der ver-
liebten Kammerzofen und bornierten Haus-
diener, in dem Wirrwarr all der Mißver-
ständnisse und Ueberraschungen, aus denen
das Netz dieser Pariser Komik gesponnen
wird, bewegt sich Alexander mit souveräner
Kunst, einer Laune, deren man niemals
überdrüssig wird, einer Leichtigkeit, die

*it einem * bezeichneten Bühnenkünstler sind mit Porträts vertreten.*



A. Antoine.
— 889 —



Frau Kristiza.
— 890 —



. Bärenfels=Warnow.
— 892 —



Marie Barkany
als Adrienne in „Adrienne Lecouvreur".
— 893 —

amter der Compagnie du Gaz , wurde 1888 Begründer des Théâtre libre", bei dessen Lei- urch Berücksichtigung des Aus- Spielplan, das Heranziehen lente und den offenbaren Bruch eberlieferung überaus anregend r mietete zu einzelnen Vorstel- e Menus plaisirs, holte aus d Hauptmann, aus Rußland us Norwegen Ibsen und Björn- Italien Verga und Giacosa. ernahm er die Bühne am Boule- Strasbourg selbständig und gab amen Théâtre Antoine. Er ist cher Charakterspieler voll Leben art. In Berlin gastierte er am eater mit einer eigenen und im ter mit der Gesellschaft der Wide. ntoine hat sowohl als Schau- e als Direktor und Regisseur den bsten Einfluß auf die Pariser tände ausgeübt, indem er das modernen und psychologisch In- ı gegenüber dem Akademischen teten vertrat. Er steckte seinen ern ganz neue Ziele, durch die im Aufgeben des stelzenhaften nd zur Entwicklung echten Ge- die *zur Unterordnung der Per- unter das sceniſche Gesamtbild eine Bühne weiß er mit allen Illusion auf das Geschick- em Bild der Wirklichkeit* zu machen. Er hat in seinem Buche „Théâtre libre" (Paris 1890) interessante Aufschlüsse über seine Bestrebungen gegeben.

890. *Aristiza, namhafte rumänische Schauspielerin in Bukarest.

891. Arndt, Wilhelm, früher am Nationaltheater in Berlin, dann bei den Meiningern thätig, kam später an das Berliner königliche Theater, wo er als Schau- und Lustspieldarsteller eine vielseitige Verwendung findet.

892. v. Bärenfels-Warnow, Paul, seit 1888 Intendant des Großherzogl. subvent. Theaters in Neustrelitz, Großherzgl. Meckl.-Strel. Kammerherr und pr. Hauptmann a. D.

893. *Barkany, Marie, ist in Kaschau in Ungarn geboren und betrat bereits mit fünfzehn Jahren die Bühne in Frankfurt a. M. Von dort ging sie zu Maurice ans Hamburger Thaliatheater und an das Berliner Schauspielhaus, wo sie als Julia, Gretchen, Deborah, Adrienne Lecouvreur auftrat. Seit einer Reihe von Jahren ist Marie Barkany nur als Gast thätig. Sie weiß ihr Publikum durch ihre interessante Erscheinung, die Geschmeidigkeit ihres Vortrags und das Prächtige ihrer Kostüme zu interessieren, obwohl ihr in der Aussprache stets ein Rest des Fremdländischen anhaftet. Im Herbst 1900 mac sie in einem Pariser Theater, den Marigny, den Versuch, mit einer zu d Zweck zusammengestellten Gesellschaft

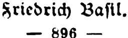


Alexander Barthel.
— 894 —



Ludwig Barnay (Wallenstein).
— 895 —





Friedrich Basil.
— 896 —



Dr. August Bassermann.
— 898 —

rnay war, bildete sich zunächst
rt a. M. ein provisorisches Ko-
auf Weimar als Kongreßort ge-
de. In den drei Sitzungen am
uli 1871 wurde von den 76 an-
Besuchern des Kongresses zuerst
senschaft Deutscher Bühnenange-
und darauf die dazu gehörige
nstalt" begründet, Schöpfungen,
ärtig Tausende von Mitgliedern
deren Kraft sich in einem Ver-
mehreren Millionen ausdrückt.
1875 ging Barnay an das Ham-
dttheater zu Pollini, wo er bald
gebende Stellung errang und
s Regisseur einen Namen machte.
wurde er bei dem ersten Gast-
Meininger am 1. Mai 1874 im
Wilhelmstädtischen Theater vor-
annt, als er die Rolle des An-
„Julius Cäsar" trefflich durch-
erschien dann oft im National-
willkommener Gast, wo seine
als Hamlet, Coriolan, Narciß,
mer mehr Farbe und Ausdruck
um Teil unter dem Eindruck der
Schauspielkunst, wie er sie im
s kennen und bewundern lernte.
Münchener Mustergastspielen im
trat Barnay als Wallenstein,
ls, Macbeth und Leontes im
ven" auf. 1883 beteiligte er
Begründung des Deutschen
Berlin, das er jedoch wegen

Zwistigkeiten mit den Societären nach der ersten Saison wieder verließ, obwohl er durch seine treffliche Carlosinscenierung auch als Regisseur einen starken Erfolg zu verzeichnen hatte. Nach mehrjährigem Gastieren bis nach Holland, Rußland und Amerika begründete Barnay im Jahre 1888 an Stelle des früheren Walhalla-Operetten-theaters sein ebenso trefflich geleitetes wie erfolgreiches und populäres Berliner Theater, in dem das klassische Schauspiel und deutsche Familienlustspiel eine liebevolle Pflege fanden und an dem er als Hauptdarsteller in erster Reihe stand. Der Erfolg dieses Unternehmens kam am stärksten zum Ausdruck, als Barnay im Mai 1890 sein dreißigjähriges Künstlerjubiläum feierte und von fern und nah Beweise seiner allseitigen Beliebtheit empfing. Im Jahre 1894 gab er die Direktion auf und siedelte später nach Wiesbaden über, wo er sich mehrfach mit dramaturgischen Aufsätzen litterarisch bethätigte.

896. *Basil, Friedrich, Schüler von Oberländer in Berlin, war 1887—89 am Hoftheater in Oldenburg, dann zwei Jahre am Berliner Theater in Berlin unter Barnay thätig, wo er zuerst als Siegfried in Hebbels „Nibelungen" auftrat. Während seines Engagements am Deutschen Theater in Berlin 1893—94 machte er den Ueber-gang ins humoristische Fach. 1894 siede-er an das Hoftheater nach München ü-wo er 1896 Regisseur wurde.



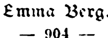
Charlotte Basté.
— 899 —



Bernhard Baumeister.
— 901 —







Emma Berg.
— 904 —

Freiherr Ad. von Berger.
— 905 —

dem Druck dieser Einnerung anstatt es auf die rechte Bahn Als flotter Lebemann wurde durch Fichtner, als jugendlicher Joseph Wagner in den Schatz- Laube sagt in seiner Schrift Wiener Burgtheater von ihm, witzige Neigung zum Aphoris- :, daß er oft abkürze, wo er ten sollte, und daß er imstande manteften Sachen unbesehen in zu stecken. Worin aber das Wesen dieses Schauspielers be- mochte selbst Laube nicht zu er- eine Charakteristik von Bau- teht man jetzt kaum, jedenfalls längst nicht mehr zutreffend. Reife und Männliche in der bis zum eisernen Trotz und in ung der Seelenstimmung zum Humor ist das eigentliche Ge- Schauspielers und er beherrscht rundsiebziger noch immer in Weise. Sein Erbförster und von Zalamea, sein Götz, Mu- r und Odoardo, endlich sein nd ebenso klassische Leistungen icke, denen sie entnommen sind. n einer gewissen Lässigkeit Bau- liegen, wenn sein Ruhm nicht eise gezogen hat, wie er es ver- nzelne Gastspiele haben den ohl nach *seiner norddeutschen ihrt, wo ihm auch reiche Aner-* kennung für seine Leistungen zu teil wurde. Aber er ließ so lange Pausen zwischen seinem Auftreten vergehen, daß er dem großen Publikum immer wie eine neue Erscheinung vorkam und die jüngeren Theaterbesucher auch wohl gar nichts von ihm wußten. Man denke sich das Talent Baumeisters mit dem Ehrgeiz Dawisons oder der weltmännischen Klugheit Sonnenthals vereinigt — eine solche Mischung von Kunst und Persönlichkeit hätte die Welt erobern müssen. Baumeister ist der Vertreter einer Natürlichkeit und Herzenswahrheit gewesen, die niemals über die Bescheidenheit der Natur hinausgehen, so sehr sie uns auch im Komischen und Tragischen bewegen. Seine Spielweise ist von allen Schwankungen der Mode und den Unterschieden des Geschmacks unabhängig und heute gerade so modern wie sie es vor vierzig Jahren war. Man vergißt bei ihm die Bühne und alles, was mit theatralischer Uebertreibung zusammenfällt, so vollständig, weil man das reinste Spiegelbild des Lebens vor sich hat. Auch als dramatischer Erzieher und Lehrer der aufwachsenden Generation hat er einen überaus wohlthätigen Einfluß ausgeübt, wie denn die Frische und Gesundheit seines Naturells, das er sich bis ins Greisenalter zu erhalten wußte, der höchsten Bewunderung wert sind.

902. **Bayer-Bürck**, Marie, Ehrenmitglied des Hoftheaters in Dresden, ...



Sarah Bernhardt.
— 906 —



Rosa Bertens.
— 907 —



Franz Bittong.
— 908 —



Anna Blaha (Madame Sans-gêne).
— 909 —

…er angeblich von ihr verfaßt war, …lich durch eine Skandalgeschichte …reden. Von allem Flitter der Re… …gesehen, war sie in der That ein …liches Talent. Auf der feinen …hen Gestalt saß ein interessanter … einem geistvoll geschnittenen Ge… …s voll Leben und Energie war. …hlklang ihrer Stimme und die …rer Empfindung, namentlich in … Stellen, sowie das Anmuthige …wegungen übten einen großen Reiz … Publikum aus. Das zeigte sie …t als Donna Sol in Hernani, so… …Kameliendame, obwohl dabei das …ete ihrer Aussprache, die selbst …eborenen Franzosen manches zu …b, sowie einzelne Absichtlichkeiten …rtreibungen bereits als Störung …n wurden. Im Jahre 1880 brach …ontrakt mit dem Théâtre fran… …g zuerst nach London zum Gast… …in nach Amerika, Holland, Oester… …garn, Rußland und Italien, wo… …) wiederholt als französische Chan… …zeigte. In Paris machte sie sich …adurch zu einer der populärsten …lerinnen, daß sie in Stücken wie …, Tosca und anderen auftrat, die …für *sie geschrieben hatte und die …nheit gaben, die ganze Tonleiter … Empfindung zu beherrschen und …usendsten und geschmackvollsten …ufzutreten.* Die Mischung von ungewöhnlicher künstlerischer Begabung und bedauerlichen Komödiantentums, das ohne Rücksicht auf Natur und Wahrheit nur äußere Effekte erzielen will, trat dabei immer deutlicher hervor. Neben dem Geist liegt bei ihr die Bizarrerie, neben der natürlichen Anmut die unleidliche Pose, neben der echten Leidenschaft ein gewöhnliches Theaterpathos. Einen Teil ihrer besten Eigenschaften, vor allem den Zauber ihres Organs, büßte sie dadurch ein, daß sie Hosenrollen wie den Lorenzaccio von Alfred de Musset, Shakespeares, Hamlet und endlich den Herzog von Reichstadt in Rostands „L'Aiglon" spielte. Sie führte dies Stück in dem umgebauten Théâtre des nations, dem sie auch ihren Namen gab und dessen Direktion sie übernahm, während des Sommers 1900 mit dem größten Erfolg auf und spielte darin allabendlich die Hauptrolle.

907. ***Bertens**, Rosa, Mitglied des Lessingtheaters in Berlin, begann in der Reichshauptstadt ihre Thätigkeit damit, daß sie 1887 die Rolle der Francillon in dem Dumasschen Schauspiel „kreierte" und einhundertfünfzig Mal ohne Unterbrechung am Residenztheater spielte. Seitdem ist die Schauspielerin in verschiedenen wichtigen Rollen in Dramen von Ibsen und Strindberg thätig gewesen. Eine ihrer besten Leistungen war die Luise Hilse in Hauptmanns „Webern", bei der sie dur… ungewöhnliche Kraft und Leidenschaft ab…



Ferdinand Bonn.
— 912 —



Oskar Borcherdt
— 913 —



Emil Claar.
— 923 —



Marie Conrad-Ramlo (Nora).
— 924 —

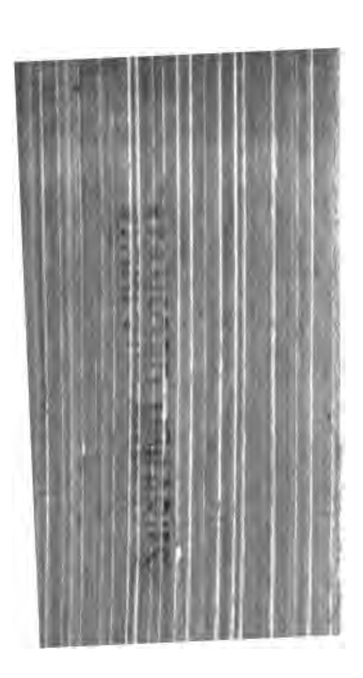
...81 Mitglied der badischen Kammer, ...877—78 vertrat er im deutschen ...tag Freiburg und von 1884—98 ...u. Auch war er 1893—95 Vizepräsi... ...es Reichstages. Seine vielseitigen ...gsinteressen und seine Unabhängig... ...eine künstlerischen Erfahrungen und ...weltmännischen Formen haben dazu ...agen, daß von der Hofbühne in ...uhe selbstständige und wertvolle An... ...gen, namentlich auf dem Gebiet der ...usgingen, während sich das Schau... ...unter seiner Führung bei manchen ...u vermeidenden Rücksichten auf den ...tadt und die Neigungen des Hofes ...lls sicher und erfolgreich entwickelt.

... *Butze, Ruscha, Direktorin des ... Theaters in Berlin, interessante ...dame und Charakterdarstellerin, ist ...gau geboren und kam mit vierzehn ...t zur Bühne. Am Theater in Augs... wurde sie sogleich im ersten Fach ...gestellt, ohne einen Lehrer gehabt ...ine Theaterschule besucht zu haben. ...iner Reihe kleinerer Städte war sie ...pzig, Wiesbaden, Hamburg, Wien ...erlin engagiert, in dieser Stadt, am ...er Theater seit dessen Begründung ...re 1888. Ihr Darstellungsgebiet um... ...lles bürgerlich Natürliche und Solide, ...d mit ihrem warmen weichen Ton ...iberzeugenden Ton für alles Herzliche ...humoristische. *Seit 1898 hat sie ...eue Theater in Berlin übernommen,* ist aber ihrer künstlerischen Thätigkeit treu geblieben. Sie ist mit dem Dr. jur. Georg Beermann verheiratet, der die Verwaltung ihrer Bühne unter sich hat.

921. **Cabisius**, Arno, früher als Opernsänger thätig, gegenwärtig Direktor des Stadttheaters in Magdeburg.

922. ***Christians**, Rudolf, ist in Middoage im Großherzogthum Oldenburg geboren, ging ohne Ausbildung zur Bühne und erhielt von 1892—95 Engagements in Crefeld, Basel und Düsseldorf, wo er jugendliche Rollen im Schauspiel wie in der Operette gab. Von 1895—98 war er am Deutschen Volkstheater in Wien thätig und ging dann zum Königlichen Schauspielhause nach Berlin über, wo er sich im Fach der jugendlichen Helden und Bonvivants trefflich bewahrte. Christians ist ein reich begabtes Talent voll idealen Schwungs und leidenschaftlichen Feuers für Rollen wie Romeo, Carlos, Clavigo, während er andererseits auch den Humor und die Leichtigkeit eines Konrad Bolz besitzt. Er hat im Schauspielhause einen Teil der Rollen übernommen, die früher Matkowsky spielte und war auch in Petersburg und Amerika, in Graz und Leipzig, bei den Festspielen in Prag und Düsseldorf ein willkommener und erfolgreicher Gast.

923. ***Claar**, Emil, Intendant der Schauspiele in Frankfurt a. M., ist am 7. Oktober 1842 in Lemberg geboren. Nach Beendigung des Gymnasiums erhielt



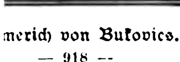


Dr. Otto Bra

schweig geboren, erhielt du
Hiltl seine Ausbildung
Oktober 1872 seine schausp
keit. Nach Engagements i
Kassel und Königsberg k
Charakterspieler an das S
Leipzig, wo er seitdem
Thätigkeit entfaltet und d
Regisseur wirkt.

914. * Borgström, Hi
Schauspielerin, ging aus
der königlichen Oper in St
wandte sich aber dem Sch
wurde bald eine treffliche
Hilde in „Baumeister Sol
Theater in Stockholm ent
erfolgreiche Thätigkeit als
Stücken von Feydeau und
besonders beliebt ...





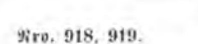
merich von Bukovics.
— 918 —



Dr. Albert Bürklin.
— 919 —

ach dem Rücktritt von Adolf im Herbst 1894 die Direktion hen Theaters in Berlin über- achdem die Anwendung der na- en Spielweise auf klassische Dra- namentlich bei der Eröffnungs- , Schillers „Kabale und Liebe", ührt hatte, erzielte er noch im ljahr mit Hauptmanns „Webern" sen Erfolg. Es gelang Brahm ganzen Bestand der trefflichen Schauspieler zu erhalten, die sein herangebildet hatte und die n Stücke der modernen Richtung rung zu bringen. Hauptmann t allen seinen Dramen treu ge- udermann trat mit den drei ein- ücken „Morituri" und dem „Jo- om Lessingtheater zu ihm über. rieben Fulda, Halbe, Dreyer Stücke für das Deutsche Thea- somit zu einem Sammelpunkt oderne Bühnenlitteratur wurde Erstaufführungen oft zu künst- Ereignissen machte. Das Zu- el am Deutschen Theater zeichnet feine künstlerische Abrundung, ung der einzelnen Rollen durch ürlichkeit und Innerlichkeit aus. nt immer das Bestreben, das e Theatralische, soweit es in r erstarrt oder zur Unwahrheit t, zu überwinden und zu einer enschendarstellung vorzubringen, wie sie durch die Weltanschauung des Naturalismus bedingt ist. Die größten Erfolge erzielte das Institut mit Hauptmanns „Versunkene Glocke" und „Fuhrmann Henschel", sowie mit „Johannes" von Sudermann. Eine besondere Anziehungskraft übten im Künstlerpersonal Joseph Kainz und Agnes Sorma aus, die in den wichtigsten Novitäten zusammen auftraten und ihnen meistens zum Siege verhalfen. Das Ausscheiden dieser beiden Darsteller, von denen jener nach Wien an die Burg, diese auf Gastspiele ging, wurde mit Recht als schwerer Verlust empfunden. Mit ebenso großem Bedauern hörte man im Frühling 1901 davon, daß verdienstvolle Kräfte wie Nissen, Reicher und das Ehepaar Sommerstorff das Deutsche Theater gleichfalls verlassen wollen. Die naturalistische Spielweise wurde in verbesserter Weise später auch auf einzelne klassische Dramen übertragen, obwohl hierin niemals die eigentliche Stärke des Deutschen Theaters unter Brahms Direktion lag. Sein Verdienst ist und bleibt, daß er die namhaftesten dramatischen Autoren der neuen Richtung eine Reihe von Jahren an sich zu fesseln gewußt, und eine einfache, innerliche und natürliche Spielweise gepflegt hat.

917. * **Brandt, Fritz**, am 25. Februar 1846 als Sohn des bekannten, 1881 verstorbenen Theatermaschinisten Karl Brandt in Darmstadt geboren, ist technisch-artistischer Vorstand der Maschinerie des Beleuchtungs-





Nuscha Butze
(„Bezähmte Widerspänstige").
— 920 —



Rudolf Christians.
— 922 —



Max Devrient
(Chevalier Dumont im „Verschwender").
— 932 —

Luise Dumont.
— 934 —

sein Engagement am Burgtheater in Wien als Kosinsky in den „Räubern" an und ist dieser Bühne seitdem ununterbrochen treu geblieben. Er hat in seiner Thätigkeit als Charakterspieler mannigfache Wandlungen durchgemacht, sich aber im Laufe der Jahre durch sein bewegliches Talent zu einer sicheren Stütze des Repertoires gemacht. Die Anerkennung, die ihm namentlich in modernen Stücken zu teil wurde, drückte sich darin aus, daß er im Jahr 1889 das Dekret als k. u. k. Hofschauspieler erhielt.

933. Dröscher, Georg, ist bei Schweidnitz in Schlesien geboren, genoß, nachdem er sein Abiturientenexamen bestanden hatte, den dramatischen Unterricht Oberländers und nahm Engagements in Görlitz, Bremen, Hannover, Sigmaringen und Mannheim an. In Oldenburg bewährte er sich als Oberregisseur und artistischer Leiter, kam dann in gleicher Stellung an das Berliner Theater nach Berlin, übernahm aber alsbald das dortige Belle-Allianztheater, in dem er mit einem schnell zusammengestellten Personal und Spielplan das Interesse des Publikums und der Kritik in so hohem Maße erregte, daß er als Regisseur und Dramaturg an das Schauspielhaus berufen wurde. Nachdem er früher als Bonvivant und Konversationsliebhaber gewirkt hatte, ist er jetzt darstellerisch nicht mehr thätig.

934. *Dumont, Luise, begann nach kurzer Ausbildung in Berlin ihre T
keit am Stadttheater in Hanau un
dann 1885 an das Deutsche Theate
Berlin, das sie aber wegen unzureic
Beschäftigung bald wieder verließ.
Adolf Wilbrandt, dem sie viel ver
war sie am Wiener Burgtheater b
tigt, von wo sie 1889 an die Stutt
Hofbühne ging. 1895 trat sie in
zuerst am Lessingtheater auf, das sie
mit dem Deutschen Theater verta
Luise Dumont hat sich im Fach der
lichen Charakterrollen zu einer nam
Schauspielerin entwickelt, die sich
Intelligenz und leidenschaftliche Kra
mentlich in modernen Rollen ausze
Sie versteht es, sich in psychologisc
wickelte Aufgaben zu versenken und s
Publikum glaubhaft vorzuführen, n
es in den Stücken von Ibsen und S
mann gezeigt hat.

935. *Duse, Eleonora, ein
größten lebenden Schauspielerinnen,
3. Oktober 1859 zu Vigevano, einer k
Stadt in der italienischen Provinz P
geboren, trat bereits in Kinderrolle
der Bühne auf, erregte frühzeitig
ihre hervorragende Begabung Au
und heiratete den Schauspieler Chechi
dem sie sich jedoch später wieder tr
Anfangs der achtziger Jahre zählte
reits zu den beliebtesten Künstl
Italiens, besonders bei ihren Ga
in den Theatern Roms, wo sie





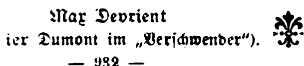
Serafine Détschy.
— 930 —



Leopold Deutsch.
— 931 —







Max Devrient
ier Dumont im „Verschwender").
— 932 —

Luise Dumont.
— 934 —

igagement am Burgtheater in Wien
finsky in den „Räubern" an und ist
Bühne seitdem ununterbrochen treu
en. Er hat in seiner Thätigkeit
iarakterspieler mannigfache Wand-
durchgemacht, sich aber im Laufe
ihre durch sein bewegliches Talent
er sicheren Stütze des Repertoires
t. Die Anerkennung, die ihm na-
h in modernen Stücken zu teil
drückte sich darin aus, daß er im
1889 das Dekret als k. u. k. Hof-
ieler erhielt.

Tröscher, Georg, ist bei
dnitz in Schlesien geboren, genoß,
n er sein Abiturientenexamen be-
hatte, den dramatischen Unterricht
nders und nahm Engagements in
, Bremen, Hannover, Sigmaringen
lannheim an. In Oldenburg be-
er sich als Oberregisseur und
der Leiter, kam dann in gleicher
ig an das Berliner Theater nach
übernahm aber alsbald das dortige
Allianztheater, in dem er mit einem
zusammengestellten Personal und
lan das Interesse des Publikums
r Kritik in so hohem Maße erregte,
als Regisseur und Dramaturg an
hauspielhaus berufen wurde. Nach-
r früher als Bonvivant und Kon-
onsliebhaber gewirkt hatte, ist er
irstellerisch nicht mehr *thätig*.

. ***Dumont**, *Luise*, begann nach
kurzer Ausbildung in Berlin ihre Thätig-
keit am Stadttheater in Hanau und kam
dann 1885 an das Deutsche Theater nach
Berlin, das sie aber wegen unzureichender
Beschäftigung bald wieder verließ. Unter
Adolf Wilbrandt, dem sie viel verdankt,
war sie am Wiener Burgtheater beschäf-
tigt, von wo sie 1889 an die Stuttgarter
Hofbühne ging. 1895 trat sie in Berlin
zuerst am Lessingtheater auf, das sie später
mit dem Deutschen Theater vertauschte.
Luise Dumont hat sich im Fach der weib-
lichen Charakterrollen zu einer namhaften
Schauspielerin entwickelt, die sich durch
Intelligenz und leidenschaftliche Kraft na-
mentlich in modernen Rollen auszeichnet.
Sie versteht es, sich in psychologisch ver-
wickelte Aufgaben zu versenken und sie dem
Publikum glaubhaft vorzuführen, wie sie
es in den Stücken von Ibsen und Suder-
mann gezeigt hat.

935. ***Duse**, *Eleonora*, eine der
größten lebenden Schauspielerinnen, ist am
3. Oktober 1859 zu Vigevano, einer kleinen
Stadt in der italienischen Provinz Pavia,
geboren, trat bereits in Kinderrollen auf
der Bühne auf, erregte frühzeitig durch
ihre hervorragende Begabung Aufsehen
und heiratete den Schauspieler Checchi, von
dem sie sich jedoch später wieder trennte.
Anfangs der achtziger Jahre zählte sie be-
reits zu den beliebtesten Künstlerinnen
Italiens, besonders bei ihren Gastspielen
in den Theatern Roms, wo sie durch die



Serafine Détschy.
— 930 —



Leopold Deutsch.
— 931 —



Paula Eberty.
— 937 —



Franziska Ellmenreich.
— 938 —

Phantasie in einem unaufhörlichen Vibrieren begriffen ist, um hier eine Lücke auszufüllen, dort einen zu schwachen Uebergang zu verstärken, wie sich mit einem Wort überall blühendes Leben ansetzt, an das der Dramatiker vielleicht gar nicht gedacht hat. Mit ihren Leistungen trägt sie in die Stücke, in denen sie auftritt, ein selbständiges geistiges und seelisches Element hinein, wodurch sie sich innerhalb des modernen Bühnenlebens eine ganz einzige Stellung verschafft hat. Wie wenig die Kritik in Wien und Berlin bei der Beurteilung dieser Künstlerin im Lobe übertrieben hat, zeigte sich darin, daß sie in allen europäischen Hauptstädten trotz der Verschiedenheit des Publikums und der Rollen mit gleichem Erfolge auftreten konnte. Selbst in Paris rief sie einen Eindruck hervor, der sich durch seine überzeugende Wahrheit und Tiefe von der manierierten Spielweise Sarah Bernhardts auf das Vorteilhafteste unterschied, und derselbe Erfolg blieb ihr bei den Gastspielen in Amerika treu. Frau Duse ist auch im Leben eine der eigenartigsten Persönlichkeiten, die man sich denken kann, von unberechenbaren Stimmungen abhängig, feinfühlig und rücksichtslos zugleich, eine Feindin aller Geselligkeit und nach einem mehrwöchentlichen Gastspiel, bei dem sie meistens nur einen Tag um den anderen auftritt, von einem unbedingten Bedürfnis nach Ruhe durchdrungen, so daß sie oft mitten in der Saison in der Einsam[keit] verschwindet und plötzlich an einem [Ort], wo man sie kaum erwartet, mit ihrer [Ge]sellschaft auftritt. Gabriele d'Annu[nzio] hat sein freundschaftliches Verhältnis [zu] der Künstlerin in seinem auch deutsch [er]schienenen Roman „Fuoco" (Feuer) [ge]schildert.

936. *Dybwad, Johanna, norw[egi]sche Schauspielerin von Ruf, besonder[s in] Ibsenschen Stücken.

937. *Eberty, Paula, in Berlin [ge]boren und Gattin des namhaften Thea[ter]kritikers und Dramaturgen Professor [Alfred] Klaar, ist in Berlin am Deutschen The[ater] in jugendlichen Charakterrollen namen[tlich] heiteren Inhaltes thätig, bei deren [Dar]stellung sie eine große Frische und Na[tür]lichkeit zeigt.

938. *Ellmenreich, Franziska, [in] Schwerin geboren, entstammt einer Künst[ler]familie, die vom achtzehnten Jahrhun[dert] an unserer Bühne eine Anzahl tücht[iger] Kräfte zugeführt hat. Die Schauspiel[erin] erhielt ihre Ausbildung durch ihren Va[ter], der in Schwerin als Hofschauspieler th[ätig] war, sowie durch Carl Devrient und [...] Sontag und fand ihr erstes Engagem[ent] in Meiningen. In Kassel, Hannover [und] Leipzig entwickelte sich ihr Talent so gl[änzend], daß sie an die Hofbühne in Dre[sden] kam, wo sie als jugendliche Liebhab[erin] eine Stütze des klassischen und mod[ernen] Dramas wurde. Als allgemein ane[...]



Eleonora Duse.
— 935 —





Johanna Dybwad
(Hilda in „Baumeister Sol
— 936 —



Paula Eberty.
— 937 —



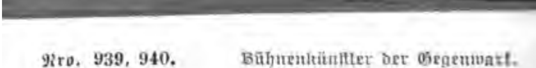
Franziska Ellmenreich.
— 938 —

sie in einem unaufhörlichen Vibrie-
riffen ist, um hier eine Lücke aus-
, dort einen zu schwachen Ueber-
u verstärken, wie sich mit einem
berall blühendes Leben ansetzt, an
Dramatiker vielleicht gar nicht ge-
at. Mit ihren Leistungen trägt sie
Stücke, in denen sie auftritt, ein
diges geistiges und seelisches Ele-
inein, wodurch sie sich innerhalb des
en Bühnenlebens eine ganz einzige
g verschafft hat. Wie wenig die
n Wien und Berlin bei der Beur-
dieser Künstlerin im Lobe über-
hat, zeigte sich darin, daß sie in
uropäischen Hauptstädten trotz der
edenheit des Publikums und der
mit gleichem Erfolge auftreten
Selbst in Paris rief sie einen
ck hervor, der sich durch seine über-
e Wahrheit und Tiefe von der
ierten Spielweise Sarah Bernhardts
s Vorteilhafteste unterschied, und
Erfolg blieb ihr bei den Gast-
in Amerika treu. Frau Duse ist
Leben eine der eigenartigsten Per-
eiten, die man sich denken kann, von
benbaren Stimmungen abhängig,
lig und rücksichtslos zugleich, eine
aller Geselligkeit und nach einem
öchentlichen Gastspiel, bei dem sie
s nur einen Tag um den anderen
, von einem *unbedingten Bedürfnis*
uhe durchdrungen, so daß sie oft
mitten in der Saison in der Einsamkeit
verschwindet und plötzlich an einem Ort,
wo man sie kaum erwartet, mit ihrer Ge-
sellschaft auftritt. Gabriele d'Annunzio
hat sein freundschaftliches Verhältnis zu
der Künstlerin in seinem auch deutsch er-
schienenen Roman „Fuoco" (Feuer) ge-
schildert.

936. *Dybwad, Johanna, norwegi-
sche Schauspielerin von Ruf, besonders in
Ibsenschen Stücken.

937. *Eberty, Paula, in Berlin ge-
boren und Gattin des namhaften Theater-
kritikers und Dramaturgen Professor A.
Klaar, ist in Berlin am Deutschen Theater
in jugendlichen Charakterrollen namentlich
heiteren Inhaltes thätig, bei deren Dar-
stellung sie eine große Frische und Natür-
lichkeit zeigt.

938. *Ellmenreich, Franziska, in
Schwerin geboren, entstammt einer Künstler-
familie, die vom achtzehnten Jahrhundert
an unserer Bühne eine Anzahl tüchtiger
Kräfte zugeführt hat. Die Schauspielerin
erhielt ihre Ausbildung durch ihren Vater,
der in Schwerin als Hofschauspieler thätig
war, sowie durch Carl Devrient und Carl
Sontag und fand ihr erstes Engagement
in Meiningen. In Kassel, Hannover und
Leipzig entwickelte sich ihr Talent so glück-
lich, daß sie an die Hofbühne in Dresden
kam, wo sie als jugendliche Liebhaberin
eine Stütze des klassischen und modernen
Dramas wurde. Als allgemein anerkannte





Marie Elsinger.
— 939 —



Giovanni Emanuel.
— 940 —

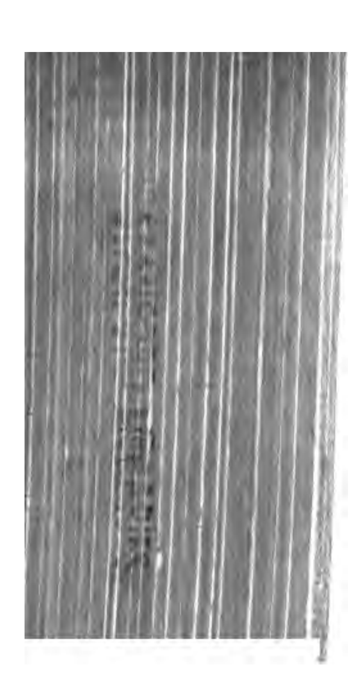


eorg Engels.
— 942 —



Richard Franz
(Gyges in Hebbels' „Gyges u. sein Ring").
— 947 —

stattfanden, aber so mangel-
daß der Künstler sein Gast-
abbrechen mußte. Er gehört
spielern Italiens, die an der
r Gesellschaft die größeren
en und auch im Ausland An-
den.
el, Joseph, Sohn des ver-
ichnamigen Leiters von Krolls
erlin, leitet gegenwärtig das
in Straßburg i. E.
gels, Georg, am 16. Januar
na geboren, war ursprünglich
aler, entdeckte sein Bühnen-
m nach Berlin an das Wolters-
in der Chausseestraße, das
ch-Wilhelmstädtisches Theater
gelang es ihm während seines
Engagements sich an der Seite
e Wegner zu einem beliebten
zubilden. Im Oktober 1872
erstenmal im Wallnertheater
uff in der tollen französischen
he und Cacolet" auf und wußte
m vollen und saftigen Humor
durch seine scharfe Art der
arakterisierung und seine tech-
klichkeit zuerst in der Episode,
in größeren Aufgaben eine
erringen. Die Stücke von
aben ihm Gelegenheit, sein
r weiter zu entwickeln, nament-
r als Lubowsky im „Doktor
end durch. Als Helmerding
zurücktrat, war die Bahn für Engels frei und in den Novitäten von Moser und Franz von Schönthan zeigte er eine Lustigkeit und Beweglichkeit, die zum Erfolge dieser Stücke wesentlich beitrugen. Als L'Arronge im Jahre 1883 das Deutsche Theater begründete, erkannte er, daß die künstlerische Entwicklung von Engels noch lange nicht abgeschlossen sei und zu ihrer Reife nur größerer Aufgaben bedürfe. Aus dem früheren Komiker, der sich in tausend Schnurren erging, wurde ein wertvoller humoristischer Charakterspieler im klassischen Drama, der den Hofmarschall Kalb in „Kabale und Liebe", den Wirt in „Minna von Barnhelm", den Klosterbruder in „Nathan", den Jetter im „Egmont", den Totengräber im „Hamlet", den Friedensrichter im zweiten Teil von Shakespeares „Heinrich IV" und viele andere Rollen, die man ihm früher nicht zugetraut hatte, mit frischem Leben ausfüllte. Engels erwies sich auch als Hauptstütze des Erfolges in vielen modernen Stücken, für die er sich die Vorbilder aus dem Leben erst suchen mußte und auch mit überraschendem Glück fand. Auf diese Weise entstanden der ewig aufgeregte und fluchende Major von Muzell in Wolzogens Lustspiel „Kinder der Excellenz", der lustige Senator in dem Lustspiel von Schönthan und Kadelburg, der hochnäsige Amtsvorsteher in Hauptmanns „Biberpelz", der gutmütige Nörgler Ahle in Wildenbruchs „Haubenlerche" oder der Korbflechter





Agnes Freund.

Habakuk in Fuldas „Talisman“.
großer Begabung halten seine
und sein Ehrgeiz freilich ni
Schritt, denn sonst hätte er Rol
Mephistopheles oder den Falstaff
seinem Repertoire einfügen müs
der Führung eines trefflichen
wie L'Arronge vermochte er Aus
zu leisten, aber die Trennung
schen Theater und das beständig
sind für die Stellung des Kün
förderlich gewesen, der litterar
gungen braucht. Im Herbst 1
er an das Deutsche Theater
zurück, doch gewann er jetzt nicht di
nung, die ihm früher in so reic
zuteil geworden war, und nach zr
trat er wieder aus, um seitdem



Holtrop v. Gelde („Trilby").
— 950 —



Ottilie Genée.
— 951 —

und folgte dann einem Ruf an das
em Bruder, dem Architekten Fellner,
Wiener Volkstheater als Dramaturg
gisseur.

Flashar, Paul, humoristischer
rspieler am Thaliatheater in Ham-
o er seit 1873 fast ausschließlich
hat.

Fischer, Hans, interessanter
rspieler am Deutschen Theater in

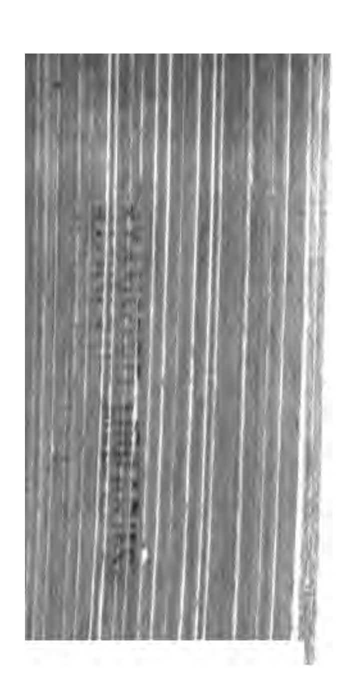
*Franz, Richard, in Wien ge-
ging auf Anraten Bernhard Bau-
vom Gymnasium unmittelbar zum
, als er kaum achtzehn Jahre alt
hon nach wenigen Monaten gastierte
Berliner Hoftheater als Franz im
und wurde darauf hin engagiert.
war er am Hoftheater in Stuttgart
und ging dann an das Königliche
nach Dresden, zu dessen beliebtesten
ern er gehört. Im Fach der ersten
der jugendlichen Helden und der
nts hat er sich eine angesehene
errungen und auch an anderen
mit Erfolg gastiert, so in Mei-
als Heyses „Vanina Vanini" zum
l in Scene ging und bei den „Muster-
ungen" in Düsseldorf als Max im
stein". Seine sympathische Erschei-
nd die Frische seines Empfindens
n in seinem Fache treu geblieben.

*Freund, Agnes, betrat schon als
ges Kind die Bühne ihrer Vater-
stadt Königsberg i. Pr. und erhielt ihre
Ausbildung in Berlin durch Minona Fried-
Blumauer. Früher am Stadttheater in
Halle thätig, gastiert sie gegenwärtig aus-
schließlich als tragische Liebhaberin und
Salondame.

949.*Friedmann, Siegwart, ist am
25. April 1842 in Budapest geboren, wurde
bei der Begründung des Deutschen Thea-
thers in Berlin 1883 dessen Societär, ist
aber seit 1892 von der Bühne zurückgetreten.
Er erhielt seine erste Ausbildung durch Da-
wison, dem er in der scharfen Durchführung
der Charaktere nacheiferte. Seine haupt-
sächlichen Engagements führten ihn an das
Stadttheater nach Wien, wo er sich unter
Laube erfolgreich entwickelte, an das Ham-
burger Stadttheater unter Pollini und die
erwähnte Bühne nach Berlin, wo er auch
als Regisseur thätig war. Gastspiele in
Deutschland, Oesterreich und Rußland haben
ihn als interessanten Charakterspieler auch
weiteren Kreisen bekannt gemacht.

950. *Gelde, Holtrop v., hol-
ländische Schauspielerin, deren Bild als
„Trilby" wir bringen.

951. *Genée, Ottilie, Tochter des ver-
storbenen Danziger Theaterdirektors und
Schwester des Operettenkomponisten Richard
sowie des Litterarhistorikers Rudolph Genée,
ist in Berlin geboren und begann ihre
Thätigkeit in Kinderrollen Ende der vier-
ziger Jahre an der Bühne ihres Vaters.
Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theat





Teresina Geßner
(Hero in „Meeres u. der Liebe W

— 953 —

in Berlin war sie von 1850 an
liebte Soubrette und pikante Da
von Hosenrollen. Zahlreiche G
machten sie auf norddeutschen Büh
in Wien bekannt. 1865 heirate
Dresden Herrn Fritsch, einen b
Offizier, und reiste mit ihm nach
wo sie eine Gastspieltournee bis n
Franzisko unternahm. Dort über
die Leitung des deutschen Theaters
währte sich in dieser Stellung so
sie ihre Thätigkeit erst 1884 auf
nach Europa zurückzukehren. In
ist sie dann in älteren komischen Ch
rollen noch wiederholt aufgetreten,
der Bühnenthätigkeit entsagte und
schließlich der Lehrthätigkeit widmete
engern Zusammenhang mit den Ele
königlichen Schauspielhauses steht



Gertrud Giers.
— 955 —



Freiherr von u. zu Gilsa.
— 956 —

· bringt für das Fach der sentimen-
Liebhaberinnen die Vorzüge einer
nenerscheinung und eines weichen
eichelnden Organs mit, das für
Rührung wie für den Schwung der
schaft die entsprechenden Töne findet.
eibliche Liebreiz ihrer Gestalten ist
s unbefangene Publikum ein so großer,
ie Grenzen ihres Talents erst bei
r kritischer Beobachtung sichtbar wer-
Dann merkt man, daß ihr Schön-
fühl und ihr edles Pathos stärker
elt sind als die Gabe der Charakteri-
i welcher die einzelnen Figuren mehr
weniger streng auseinander gehalten
i. Ihr Gretchen, Klärchen und Käth-
ihre Julia, Ophelia und Cordelia
alle eine große Familienähnlichkeit
der Auffassung und Mittel, die sie
mpathisch erscheinen lassen. In ihnen
n schöner Zug von Romantik und
smus, der manchem Anhänger der
n Richtung veraltet erscheinen mag
en wir doch nur ungern auf der
vermissen würden. Bei solcher An-
res Talents ist es selbstverständlich,
: aus den Werken der naturalistischen
nur wenig Anregung und Förde-
ür sich ziehen konnte und im wesent-
auf ältere Dramen beschränkt blieb.
arthenia in Halms „Sohn der Wild-
war sie jedenfalls ausgezeichnet und
darin auch im Berliner Theater an-
t, dem sie von 1894—99 angehörte.
Seit dieser Zeit ist sie wieder zum Deut-
schen Theater zurückgekehrt.

954. *Gettke, Ernst, ist am 8. Oktober 1841 in Berlin geboren, kam nach kleineren Engagements 1867 an das Hoftheater nach Kassel, wo er als Bonvivant und Darsteller jugendlich komischer Rollen bis 1882 blieb und gleichzeitig als Schauspielregisseur wirkte. Im Jahre 1882 gab er seine schauspielerische Thätigkeit auf und wurde Oberregisseur an den vereinigten Theatern in Leipzig. Später wurde Gettke Direktor und ist gegenwärtig Leiter des Raimundtheaters in Wien.

955. *Giers, Gertrud, nahmhafte Tragödin, ist in Köln a. Rh. geboren und in ihrer Vaterstadt wie in Cassel, Hamburg und Hannover engagiert gewesen, während sie sich gleichzeitig durch zahlreiche Gastspiele bekannt machte und sogar als englisch sprechende Shakespearedarstellerin bewährte. Sie ist eine Meisterin in scharf gezeichneten weiblichen Charakterrollen wie der Orsina in „Emilia Galotti", bei der sie die ganze Tonleiter der Empfindung von der Wehmut bis zur heftigen Leidenschaft beherrscht. Auch in französischen Sitten- und Effektstücken, wie sie Sardou mit Vorliebe schreibt, weiß sie einen großen Zug der Darstellung zu entwickeln und die Effekte in die richtige theatralische Beleuchtung zu rücken. Sie gehört zu den Rassenaturen der deutschen Bühne, die alle Mittel der dramatischen Darstellungskunst kraftvoll a-



Oskar Simnitz (Fuhrmann Henschel).
— 957 —



Alexander **Girardi.**
— 958 —



...ine Glöckner („Ein Blitzmädel").
— 959 —

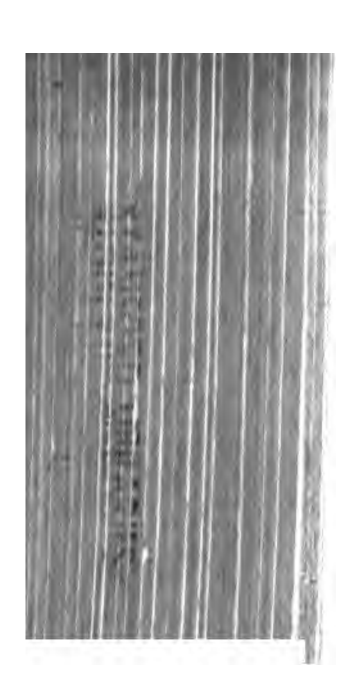


Friederike Goßmann,
verm. Gräfin Prokesch v. Osten.
— 960 —

...Stimme und Spielgewandtheit vor-
...auffiel und sich durch ihre anmutige
...lung der „Miß Helyet" einen Namen
... Im Jahre 1892 siedelte sie nach
...an das Deutsche Volkstheater über,
... im Fach der Soubretten- und Cha-
...ollen einen reichen Wirkungskreis
... Im Mai 1900 heiratete sie ihren
...n, den Bonvivant Leopold Kramer
...iener Volkstheater.

... *Goßmann, Friederike, eine
...vorragendsten Naiven der deutschen
... wurde am 23. März 1838 in Würz-
...geboren, verlor ihre Mutter, eine
...te Sängerin, mit zwei Jahren und
...von ihrem Vater, einem Gymnasial-
...r, erzogen. Die Neigung zur Bühne
...elte sich frühzeitig in ihr und die
...ner Hofschauspielerin Constanze
...die ihr Talent erkannte, übernahm
...sbildung. Friederike erschien bereits
...der Seite ihrer Lehrerin als Leonie
...amenkrieg". Es folgte ein kurzes
...ment in Würzburg und ein solches
...igsberg i. Pr., von wo die schon
... anerkannte Künstlerin die benach-
...Provinzstädte besuchte. Im Sommer
...rat sie in Berlin mit Charlotte
...feiffer in nähere Beziehungen und
...bst wurde sie an das Thaliatheater
...mburg engagiert. Direktor Maurice
...ort das junge Talent in die Bahnen,
...en die *Schauspielerin* ihre größten
... *erleben sollte.* Ihre Marianne in
den „Geschwistern" und ihre Christine im „Goldenen Kreuz" zeigten den Hamburgern das Wesen jugendlicher Naivetät von einer neuen Seite und als sie Weihnachten 1856 die Rolle der „Grille" spielte schuf sie damit eine Meisterleistung, die ihren Ruhm fest begründete und unzählige Nachahmungen gefunden hat. Mit großem Erfolge trat sie im Wiener Burgtheater auf, dem sie sich vom Mai 1857 verpflichtete, nachdem sie sich von den Hamburgern verabschiedet hatte. Zahlreiche Gastspiele führten sie von dort an die ersten deutschen Bühnen, wo der Eindruck ihrer jugendlichen Erscheinung und ihres einschmeichelnden Spiels ihr zahlreiche neue Bewunderer gewann. Zu wiederholten Malen erschien sie auch in Berlin auf der Bühne des Friedrich Wilhelmstädtischen Theaters und auf besonderen Wunsch des damaligen Prinzregenten im Königlichen Schauspielhause. Seit dem 10. März 1861 mit dem Freiherrn, später Grafen Prokesch von Osten vermählt, ist sie seit 1869 nur noch zu wohlthätigen Zwecken aufgetreten. Insbesondere feierte sie als Nora in dem Ibsenschen Schauspiele, dessen Verfasser ihr das höchste Lob erteilte, sowie als Gretchen im „Faust", wirkliche Triumphe. Gegenwärtig ist sie nur noch als Vorleserin künstlerisch thätig, hat aber auch in dieser Eigenschaft bedeutende Erfolge aufzuweisen.

961. *Groß, Jenny, ist in Abony-Szanto in Ungarn geboren und begann ihre Schau...



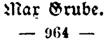


Jenny Groß (Wirtin „Im weiß

spielerische Thätigkeit am Stad
Wien, war dann vier Jahre i
Schauspielhause engagiert und
dortigen Lessingtheater über, n
gegenwärtig thätig ist. Ihr Fac
sie selbst als das der guten lustig
Sie ist eine sehr sympathische un
Schauspielerin im Salonstück, für
folge ihrer vorteilhaften Erschein
Humors, ihrer Bühnengewandthei
geschmackvollen Art, sich zu kleide
schaffen erscheint. Sie weiß die
die ihr gestellt werden mit einen
wöhnlichen Aufwande von Fleiß un
technik zu lösen und das Interess
schauer zu erwecken, so daß sie in g
Novitäten zur Darstellung wichti
herangezogen wurde. Ihr Talen
nicht nur die Welt des Salons







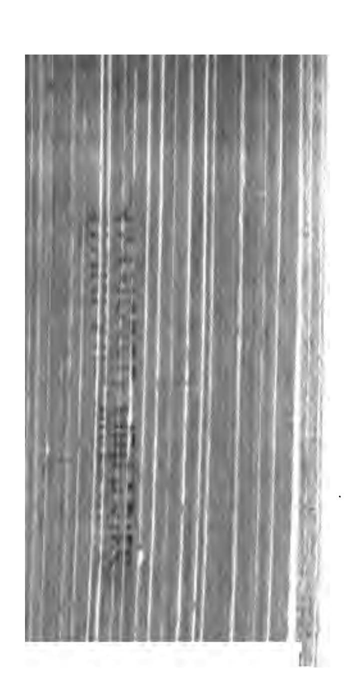
Max Grube.
— 964 —

Friedrich Haase
(Chevalier Rocheferrier in „Partie Piquet").
— 966 —

geschickt durchgeführten Episoden, die großen tragischen Charaktere Temperament und seine äußeren cht völlig gedeckt werden. Grube ehrfach litterarisch hervorgetreten. eren Aufsätzen abgesehen, die er iedene Zeitschriften geliefert hat, ir von ihm mehrere Dramen wie Günther", „Strandgut" und Glück".

Guerrero, Maria, die vor- Schauspielerin Spaniens im Lust- in der Tragödie, machte sich durch te Gastspiele in Paris, zuletzt der Weltausstellung 1900 auch in Kreisen bekannt. Sie ist eine von hervorragender Intelligenz, n äußern Mitteln, die sie in Weise zur Darstellung klassischer rner Rollen befähigen. Neben den rken eines Calderon, Lope de Vega to tritt sie auch als Phädra von nd als Magda in Sudermanns auf.

Haase, Friedrich, ist am 1. 1827 im Berliner Königlichen eboren, wo sein Vater der erste iener des Kronprinzen und späte- s Friedrich Wilhelm IV war, und f dem Gymnasium in Potsdam e durch. Als sein theatralisches nmer stärker hervortrat, begab Ludwig Tieck, der damals an *lichen Bühne als einflußreiche* Autorität galt und sich bereit erklärte, den jungen Mann zu unterrichten. Zwei Jahre dauerte diese Lehrzeit. Dann begab sich Haase mit einem Handbrief des preußischen Königs, der bei ihm Pate gestanden hatte, nach Weimar, wo er am 14. Januar 1846 als Armer Poet und Hofmeister in tausend Aengsten zum erstenmal die Bretter betrat. Ein viermaliges Gastspiel am Berliner Schauspielhause 1849 führte zu keinem Engagement, weil das Charakterfach, für das er sich eignete, durch drei Kräfte ersten Ranges besetzt war, durch den düsteren, grüblerischen Dessoir, den Humor sprühenden Döring und den geschmeidigen Hoppé. Haase begab sich nach Prag, wo er drei Jahre blieb und den Weg zur Natürlichkeit und Charakterwahrheit immer mehr fand. Seine nächsten Stationen waren Karlsruhe, wo der Geschichtsschreiber der deutschen Schauspielkunst, Eduard Devrient, mit edler, wenn auch oft pedantischer Strenge die Leitung führte, und München, wo der geistvolle Dingelstedt die Ueberlegenheit seiner Persönlichkeit wie seine litterarische Bildung in den Dienst der dramatischen Kunst stellte. Hier konnte Haase die Schwingen zum erstenmal zu einem großen Fluge ausbreiten, als Dingelstedt während der großen allgemeinen Industrieausstellung in München die ersten Bühnenkräfte zu einem Gesamtgastspiel einlud. Zu diesen Festaufführungen, Sommer 1854, wurde auch der jugendliche Haase zugezogen, der damals den

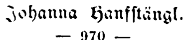




Jane Hading

Marinelli in „Emilia Galotti" u
in „Kabale und Liebe" spielte.
dann nach Frankfurt a. M.,
Anzahl neuer Rollen zu den b
handenen schuf und sich für di
reif machte, die ihn nach alle
gegenden führen sollten. Er
die Grenzen seines Vaterland
nach Oesterreich, Holland und
wo er die Glanzzeit des deutsche
an der Newaresidenz begründen
gastierte zweimal in Amerika,
in New York, dann im Winter
sämtlichen größeren nordam
Theatern bis San Franzisko.
hat er auf fast allen Bühnen lä
kürzere Gastspiele veranstaltet
alten Klingsberg, den ritterlich





Johanna Hanfstängl.
— 970 —



Ernst Hartmann
— 971 —

urch ihre Darstellung der Ibsenschen
m Hoftheater in Stockholm bekannt
dann in die Provinz ging und
am Vasa-Theater und Svenska-
der schwedischen Hauptstadt thätig
Zu ihren Hauptrollen gehören die
und Miß Tanqueray.

Hanfstängl, Johanna, geb.
tz, war ursprünglich Sängerin und
rst an der Königlichen Oper in Ber-
, wo sie Partien wie die Gräfin im
" und die Agathe im „Freischütz"
te. Nach einem halben Jahr nahm
ngagement in Karlsruhe als jugend-
matische Sängerin an und füllte dies
ht Jahre hindurch aus. Trotzdem
ie sich immer mehr zum Schauspiel
ten und der gute Eindruck, den sie
iosa und Gretchen im „Faust" hinter-
timmte sie einen vollständigen Wechsel
künstlerischen Thätigkeit eintreten zu
Zwei Jahre hindurch war sie am
zoglichen Hoftheater in Karlsruhe
te Fach in der Oper wie im Schau-
rpflichtet, dann ging sie 1880 an
igliche Schauspielhaus nach Berlin,
acht Jahre lang thätig war. Ihre
ollen im Fach der Heroinen waren
ie, Orsina, Maria Stuart, Jung-
n Orleans, Antigone und andere.
erheiratung und eine ernste Er-
g waren die Ursache, daß sie vier
hindurch der Bühnenthätigkeit ent-
ußte. Seit 1893 ist die in Ham-
burg geborene Künstlerin am Hoftheater in München im Fach der Mütter, Heldinnen und älteren Anstandsdamen beschäftigt.

971. *Hartmann, Ernst, Hofschauspieler und Regisseur am Burgtheater in Wien, sollte ursprünglich Maschinenbauer werden und trat als Volontär bei Richard Hachmann in Chemnitz in Sachsen ein. Im September 1861 verließ er jedoch heimlich die Fabrik und ging nach Petersburg, wo er in Reval engagiert wurde. Im nächsten Jahre schloß er sich der reisenden Gesellschaft der Frau Nielitz an und besuchte die Städte Pskow, Dünaburg, Dorpat, Kronstadt, Wiborg und Helsingfors. Im Jahre 1863 begab er sich nach Hamburg, wo er am 8. Januar 1844 geboren war und wurde auf Empfehlung Heinrich Marrs, der mit ihm mehrere Rollen einstudierte, von Laube an das Wiener Burgtheater engagiert. Dort trat er am 15. Januar 1864 sein Engagement an, nachdem er als Majoratserbe in dem gleichnamigen Stück der Prinzessin Amalie von Sachsen debutiert hatte. Im Jahre 1868 heiratete er Helene Schneeberger, seine Kollegin im Fach der Naiven, die er 1898 durch den Tod verlor. Hartmann bildete sich in Wien unter dem Einfluß Sonnenthals, dem er nacheiferte, zunächst im Fach der Konversationsliebhaber und Bonvivants aus. Petruchio, Bolz, Benedict, Heinrich V waren allgemein beliebte und anerkannte Rollen von ihm. Später spielte er nach Sonnenthal d

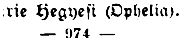


Carl Häußer.
— 972 —



Christine Hebbel.
— 973 —





:rie Hegyesi (Ophelia).
— 974 —

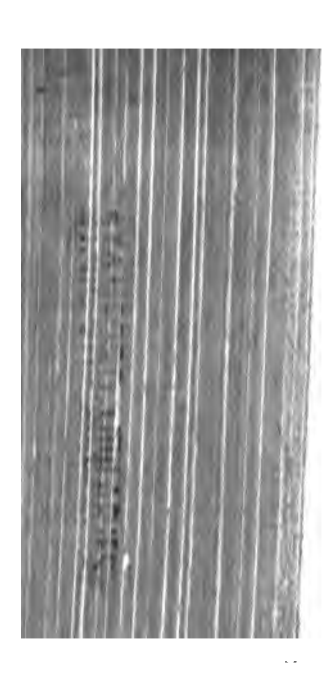


Else Heims.
— 975 —

er die großen schlesischen Musik-
eben. Als Hülsen im Jahre 1886
de Graf Hochberg zum General-
n der Königlichen Schauspiele in
nannt, in deren Leitung er als-
bgreifende Veränderungen vor-
den erhöhten künstlerischen An-
u genügen. Für das Schauspiel
ne Anzahl jüngerer Kräfte enga-
sich trefflich bewährten und die
inrichtung der Stücke wurde nach
rten Grundsätzen der Meininger
erbessert. Die Aufführung klas-
amen enthält an der Berliner
viel Mustergültiges und steht weit
, was man auf diesem Gebiet
ttheatern sehen kann. Dagegen
Auswahl moderner Stücke keine
Wahl erkennen, da sie zu sehr
ksichten auf den Hof oder den
ichen Kassenerfolg bestimmt wird.
Hochenburger, Anna von,
Hofschauspielerin für jugendliche
nentale Rollen.
Hofmann, Julius, ist in Ehren-
ri in Sachsen am 19. August 1840
studierte an der Universität in
ameral- und Naturwissenschaften
dann die theatralische Laufbahn
der Stellung eines Inspektors
Leipziger Stadttheaters, die er
hm, entwickelte er sich zu einem
en *Impresario und Konzertunter-*
Seit dem 1. Juni 1881 ist er der
Leiter der vereinigten Theater in Köln und Bonn, die er zu künstlerischem Ansehen wie zu geschäftlichen Erfolgen gebracht hat. Hofmann hat den Vertrag mit der Stadt immer wieder erneuern können und für die Mitglieder seiner Theater einen Pensionsfond ins Leben gerufen.

980. * **Hofpaur**, Max, am 11. Juli 1845 in München geboren, begann als Mitglied des dortigen Theaters am Gärtnerplatz ein Ensemble von bayerischen Schauspielern zusammenzustellen, mit denen er an zahlreichen Bühnen Münchener Volksstücke mit vielem Erfolg zur Darstellung brachte. Die bald drastisch lustigen, bald gemütvoll rührenden Scenen dieser Dichtungen fanden eine so echte und liebevoll durchgeführte Wiedergabe, daß sie namentlich in Berlin allseitig ansprachen und den Künstler, der sich selbst als Charakterkomiker bewährte, zu weiteren Reisen ermunterten. Im Herbst 1896 wurde er an das neuerbaute Theater des Westens nach Berlin-Charlottenburg berufen, gab jedoch seine schauspielerische Thätigkeit nach einiger Zeit auf, um die Leitung dieser Bühne zu übernehmen.

981. * **Hohenfels**, Stella, seit 1873 nach ihrem ersten Auftreten als Desdemona Mitglied des Wiener Burgtheaters und später dort lebenslänglich mit Dekret angestellt, ausgezeichnete Darstellerin von naiven und sentimentalen Rollen, die si aus den feinsten Empfindungen deutsch





Betty Hennings (Prinzessin
in Drachmanns „Es war einmal

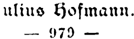
Gemütslebens heraus gestaltete u
gleich mit einem interessanten Du
gab, der an Pariser Vorbilder eri
ohne daß man von einer Nachahm
gewöhnlichen Sinne sprechen konnte.
in Hosenrollen, wie Georg im „G
Berlichingen", erlebte sie nachhalti
folge. Sie heiratete später den Bar
Berger, ging allmählich in das älter
über und erweiterte ihr Rollenfach
Goethe'schen Iphigenie, die sie im
1900 bei der Eröffnung des deutschen
spielhauses in Hamburg unter der Di
ihres Gatten zur Darstellung brachte

982 * **Holthaus, Friedrich**, c
Juli 1849 in Osnabrück geboren, n
Bremen Schüler des dortigen Char
spielers Ulrich und folgte ihm für die
1876 1881 nach ...





ulius Hofmann.
— 979 —



Max Hofpaur.
— 980 —

ıberin, für das sie treffliche
eine unmittelbar einnehmende
Lebendigkeit der Auffassung

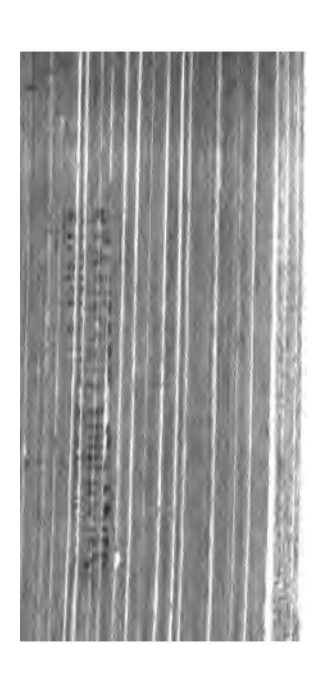
rno-Niese, Hansi, ist in Wien
elte Juni 1898 zum erstenmal
ıd dann mehrfach an verschie-
en Bühnen, am Thalia-, Resi-
leuen Theater. Für die Ge-
tümlicher Charaktere aus ihrem
besitzt sie eine herzhafte und
arstellungsgabe, die sich aber
ere Aufgaben wie in Schnitzlers
währt hat.

rno, Joseph, in Budapest in
ren, war zehn Jahre in Berlin
heater, am Deutschen Theater
ngtheater, bis er als Gatte der
Direktion des Josephstädtischen
Wien übernahm. Jarno ist ein
und scharfer Darsteller von
en, namentlich in modernen
hat sich als eine sehr verwend-
zeigt, als er sich der Regie und
Bühnenleitung zuwendete.

lling, Meta, ist in Berlin
gegenwärtig nur als Gast
ist die Schülerin der Hof-
Luise Wentzel in Stuttgart
n den Jahren 1891-94 an
atern in Ulm, Königsberg und
ig. Es folgten Engagements
und Lessingtheater in Berlin,
aliatheater in Hamburg. Sie
gastierte in über vierzig Städten, außerdem
in Rußland. Ihre bekanntesten Rollen sind
Therese Raquin, Magda, Fedora, Cyprienne
Hero, Rebekka West, Francillon, Alexandra 2c.

989. *Irving, Henry, berühmter
englischer Schauspieler und Bühnenleiter,
wurde am 6. Februar 1838 in Keinton bei
Glastonbury geboren und in London er-
zogen. Nachdem er mit 18 Jahren seinen
ersten theatralischen Versuch gemacht hatte,
nahm er Engagements in Edinburgh,
Glasgow und Manchester an, bis er nach
London kam. In der englischen Metropole
fiel er zuerst 1866 auf, als er mit der
Rolle des Spielers in dem Drama „Hun-
ted down" von Boucicault zum Charakter-
fach überging und sich in die dunkeln Ge-
biete des Seelenlebens vertiefte, auf die er
sowohl durch seine Intelligenz und Be-
obachtungsgabe wie durch seine Wandlungs-
fähigkeit und äußern Mittel hingewiesen
wurde. Er spielt am Lyceumtheater in
London, dessen Direktor er ist, alle großen
Charakterrollen, namentlich in Shakespear-
schen Dramen, die er glänzend und origi-
nell zu inscenieren weiß. Er ist zum
Baronet ernannt worden.

990. *Junkermann, August, beliebter
Reuterdarsteller und Vorleser, am 15. De-
zember 1832 in Bielefeld geboren, war an
verschiedenen Bühnen, am Carltheater in
Wien, den Stadttheatern in Bremen, Bres-
lau und Nürnberg und am Hoftheater in
Weimar thätig, bis er an das Hoftheate





Stella Hohenfels.

nach Stuttgart kam und dort 1
hindurch blieb, um 1887 seine Entla
nehmen. Er widmete sich seitdem au
lich Gastspielen, die ihn nicht nur
meisten Städte Deutschlands, sonde
nach Rußland, England, Belgien u
land führten. In seinem Rollen
Charakterkomiker bildete er sich eine
lität als Darsteller Fritz Reuterscher
in Stücken, die er nach den Roman
poetischen Erzählungen des unvergle
Dichters zusammenstellte. Seinen
Bräsig hat er zweitausend Mal
Ebenso brachte er Hanne Nüte zur
und wußte selbst den kleinen Läusch
Rimels Reuters, wie Jochen Päsel, d
Leben zu verleihen. Er trat entwe
Gast auf den verschiedensten Bühnen a
bildete sich eigene Gesellschaften, mit



Georg von Hülsen.
— 984 —



Hansi Jarno-Niese.
— 986 —



:gen Deutschen Theater auf, unter als Prinz von Homburg am 11. nselben Tage, an dem das glücklich Hödelsche Attentat auf Kaiser I stattfand und die Ergriffenheit likums beim Spielen der National-u Beginn und bei den Worten ıub mit allen Feinden Branden-zum Schluß der Vorstellung den Grad erreichte. Der tempera-e, junge, vielversprechende Mann ı Herbst 1883, als L'Arronge das Theater begründete, wieder nach urück, wo es ihm gelingen sollte Juni 1890 ein verwöhntes und volles Publikum in den schwierigsten lerischen Aufgaben dauernd zu fes-zu befriedigen. Unbestritten war feurigste und interessanteste Dar-der jugendlichen Gestalten unserer Litteratur, die wir uns nicht als mit leuchtenden Augen, fort-: Beredsamkeit und flammender aft denken können, die für uns le und Hohe, Freiheitsdrang und dsliebe, Freundschaft und Liebe en, deren Glücksrausch und tra-ierscheiden wir mit Entzücken und verfolgen. Während diese Rollen der achtziger Jahre abgespielt, nhaft und unwirklich erschienen, es Kainz, den Idealismus eines d und Don Carlos durch sein be-Temperament und seinen frisch zugreifenden Geist zu retten, ihm eine Natürlichkeit zu geben, die bisher mit dem Wesen der Klassiker unvereinbar zu sein schien, sie in Wirklichkeit aber erst in ihrer unerschöpflichen Wahrheit und Schönheit voll erkennen ließ. Er hatte die Sprache in seiner Gewalt wie kaum ein zweiter Bühnenkünstler und aus seinem Munde kam kein Satz ohne Empfindung und Ueberlegung heraus. Man wurde durch ihn jeden Augenblick gefesselt und im fernsten Winkel der Galerie war er ebensogut zu verstehen wie in den vordersten Parkettreihen. Unter den Shakespearerollen waren vor allem sein Romeo und sein Prinz Heinrich Leistungen, die in ihrer Weise nicht übertroffen worden sind und zwei auseinander liegende Eigenschaften des Künstlers, wirbelnde Leidenschaft und graziösen Humor vollendet zeigten. Als Darsteller Grillparzers hat er sich namentlich durch den König Alfons in der „Jüdin von Toledo" im tragischen und den Küchenjungen Leon in „Weh dem, der lügt!" im humoristischen Fach bewährt. Ebenso wurden viele Stücke von Hauptmann, Sudermann und Fulda bei ihrer Erstaufführung im Deutschen Theater wesentlich durch ihn getragen. Im Herbst verließ Kainz den Schauplatz seiner langjährigen Thätigkeit und ging nach Wien, wo die Annehmlichkeiten des Engagements am Burgtheater allerdings viel Verlockendes für ihn haben mußten.

992. *Kermisargeros, Kaga, russische





Josef Jarno (Hauptmann Gr
in Hartlebens „Abschied vom Regi

— 987 —

Schauspielerin, in Petersburg und
sowie in den Provinzen als
Künstlerin bekannt.

993. Keßler, Oskar, 184
mold geboren, kam nach kleinere
ments an das deutsche Theater i
burg, wo er als Bonvivant ne
erfolgreich wirkte. Nach einem gü
genommenen Gastspiel am Berlin
spielhause wurde er 1881 dessen
wo er allmählig das Fach Liebdch
nahm und sich durch flottes Spiel un
wurzigen Humor auszeichnete.

994. Klein, Adolf, ist in
boren, war am Berliner Nation
und später am Stadttheater in K
engagiert, wo er sich zu einem
Charakterspieler ausbildete. 1874
unter der Direktion Friedrich



rving (Shylock).
— 989 —

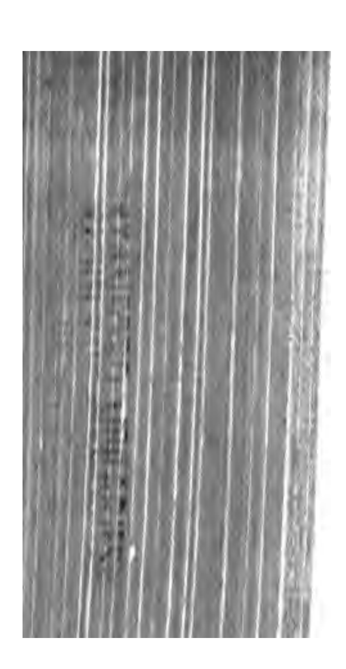


August Junkermann (Onkel Bräsig).
— 990 —

er den Grabbeschen Napo-
Erfolge. Er hat gegen-
es Gastspiel angenommen
astierende Thätigkeit aus,
Amsterdam, London und
geführt hat.

el, Fritz, ist am 6. April
eim geboren und war zuerst
theater in Karlsruhe unter
: als Tänzer und Aushilfs-
ahre 1859 engagiert. Hein-
e auf Krastel, nachdem sich
der jugendlichen Helden
t hatte, aufmerksam und
einem Gastspiel am Burg-
debütierte der Künstler als
lentoni und wurde für das
dlichen und ersten Helden
Feuer Krastels im klas-
atte etwas Ungleichmäßiges
ackerndes, wurde aber von
en Kraft der Leidenschaft
wärtig ist Krastel bereits
ach übergegangen.

ßneck, Arthur, Mitglied
hauspielhauses, wurde bei
r. geboren, war zuerst in
in seiner Vaterstadt enga-
dann nach Meiningen und
Jahre 1884 an ist er mit
hung dauernd in Berlin
zuerst am Deutschen Thea
rliner Theater und seit 1897
Schauspielhause. Durch
seine breitschulterige, etwas untersetzte Figur
und sein kräftiges Organ wurde er früh-
zeitig auf das Heldenfach hingewiesen, in
dem er sich seitdem immer mehr entwickelte
und das er durch eine Reihe tragischer und
humoristischer Charakterrollen zu erweitern
verstand. Unter L'Arronge fielen ihm bereits
im Deutschen Theater eine Anzahl schwie-
riger Aufgaben wie Karl Moor, Petrucchio
und ähnliche zu, die von einer großen
Natürlichkeit der Auffassung und Gestaltung
zeugten, obwohl er sich unter dem Einfluß
der großen Vorbilder, die ihn im Deutschen
Theater umgaben, nicht völlig entwickeln
konnte. Aber er begründete bereits damals
seinen Ruf als tüchtiger Schauspieler und
zeigte sich auch für das Konversationsstück
sehr verwendbar. Eine höhere Stufe er-
reichte er unter Barnay im Berliner Thea-
ter, bei dessen Eröffnungsvorstellung, Sep-
tember 1888, er die Rolle des Leo Sapieha,
der die Beschlüsse des polnischen Reichs-
tages durch sein Veto umwirft, wirksam
gestaltete. Auch sein Cajetan in der „Braut
von Messina" zeichnete sich durch großen
Stil und Schwung der Leidenschaft aus.
Im Jahre 1893 spielte er den trotzigen
Schöppenmeister Rhode in Ernst Wicherts
patriotischem Schauspiel „Aus eigenem
Recht" und erregte dabei die Beachtung
des deutschen Kaisers in solchem Grade,
daß nach Ablauf seines Kontraktes seine
Verpflichtung für die Hofbühne erfolgte.
Kraußneck ist ein Schauspieler, der die





Joseph Kainz (Romeo

— 991 —

moderne Entwicklung der Sch
mit Erfolg durchgemacht hat un
Repertoire von großer Vielsei
Neben der gewaltigen Repräsent
des Julius Cäsar in Shakespear
lichem Römerdrama vermag er
mütlichen Onkel in ostpreußische
hinzustellen. Die tiefsten Töne
Leidenschaft, die er gern anschla
bleiben ihm im Othello, Macbet
von Berlichingen wohl versagt,
seiner raschen Art sich mit der Eig
keit dieser Charaktere nicht gen
traut gemacht hat. Aber alles
Gesunde und Männliche findet in
berufenen Darsteller, der nie
Grenzen der Natürlichkeit heraustr
diese Frische und Unmittelbarkeit
zuverlässige Stütze des Repertoires



Oskar Keßler.

— 993 —

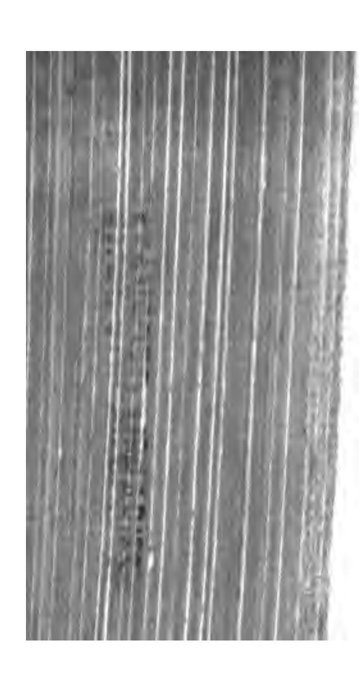


Adolf Klein.

— 994 —

den Jahr die Leitung des Parkschouw-
heaters in Amsterdam und begab sich
lichen Stellungen zum Tivolitheater
Bremen und zum Stadttheater nach
. Sein eigentliches Gebiet fand er
ahre 1887 in Berlin, als er das
e Residenztheater übernahm, an den
lieferungen, die er vorfand, festhielt
eine Bühne immer mehr zur Speziali-
ir Pariser Lustspiele und Schwänke
e. Das kleine schmucke Haus in der
enstraße ist seitdem eine Pflegestätte der
eschürzten französischen Produktion auf
itischem Gebiete geworden und ein
ichein für ein elegantes Publikum,
an pikanten Pariser Sittenschilde-
n mit betrogenen Ehemännern und
nnigen Frauen, mit all den Mißver-
nissen und Ueberraschungen Gefallen
, die sich aus dem Naschen nach der
enen Frucht ergeben. Lautenburg ist
en Gewohnheiten der französischen
pole vertraut und weiß, wie viel er
en Pikanterien, die dort ihre An-
gskraft ausüben, unserem Publikum
darf. Die Wahl, die er unter den
iten an der Seine traf, war meistens
icklich, daß er seinen Spielplan für
anzen Winter oft aus zwei oder drei
ielen zusammensetzen konnte, die ihm
esuchte Häuser sicherten. Er ist in
Spezialität ein gewandter und fleißi-
egisseur, der auf *einen glatten Fluß*
arstellung und auf elegante Bühnen-
ausstattung Wert legt. Lautenburg hat sich
als kluger und geschäftskundiger Direktor
und durch seinen gesellschaftlichen Ehrgeiz, der
Freude an Titeln und Orden findet, in
Berlin bekannt gemacht.

1000. * Lautenschläger, Karl, ist am
11. April 1843 in Darmstadt geboren, wo
er als Theatermaschinist Schüler des be-
kannten Karl Brandt wurde. Allgemein
bekannt machte er sich, als er im Jahre
1880 als Obermaschinenmeister an das Hof-
theater nach München ging und die bühnen-
technischen Einrichtungen für die Separat-
vorstellungen traf, die König Ludwig II
mit ausgesuchtem Glanze in Scene gehen
ließ. Lautenschläger hat in dieser Thätig-
keit nicht weniger als 116 Inscenierungen
geliefert. Seiner Initiative ist es zu ver-
danken, daß im Königlichen Residenztheater
in München früher als an irgend einer
anderen deutschen Bühne das elektrische
Licht eingeführt wurde. Er führte ferner
die sogenannte Perfallsche Shakespearebühne
aus, die den scenischen Rahmen vereinfachte
und sich namentlich bei den Aufführungen
des König Lear bewährte. Seine originellste
Leistung bleibt aber die Einführung der
Drehbühne, die er zuerst im Mai 1896 bei
den Vorstellungen des „Don Giovanni"
zur Anwendung brachte und die vielfache
Nachahmung gefunden hat. Seine Idee
war es, auch die Maschinen auf dem Theater
durch elektrische Kraft treiben zu lassen,
wodurch bei Soffiten- und Prospektauf-





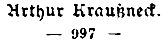
Gustav Kober (Napol

zügen, Versenkungen und Wan
viel Arbeit und Zeit erspart n
Auch im Auslande ist Lauter
deutung für die Theatertechn
und er selbst nach den verschied
in Rußland, Frankreich, Ital
land zur Durchführung seine
rischen Ideen berufen worden

1001. *Leblanc,* G., belg
spielerin.

1002. * **Ledebur,** Karl, F
in Berlin geboren, ist seit 188
des großherzoglichen Theaters
und Kammerherr. Er empfin
ziehung im preußischen Kadet
Berlin, besuchte die Kriegsakad
Premierleutnant und 1869 In
Hoftheaters in Wiesbaden. D





Arthur Kraußneck.
— 997 —

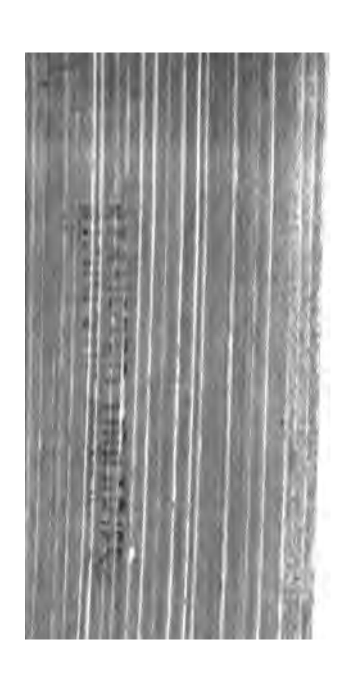


Sigmund Lautenburg.
— 999 —

beruht in der Herrschaft, die er durch unablässige Energie und große Intelligenz über seine unansehnliche Persönlichkeit und sein zwar kräftiges und ausdauerndes aber unschönes Organ errungen hat. Seine Gestalten sind von tiefer geistiger Arbeit getragen und sein Vortrag zeichnet sich durch kunstvolle Gliederung und vortreffliche Nuancierung und Steigerung aus. Durch die Wahrheit seiner Empfindung und die unbedingte Hingabe an seine Aufgaben, wobei er alle groben Effekte verschmäht und nur den Dichter zu seinem Rechte kommen lassen will, hat er sich neben ursprünglich reicher veranlagten Talenten in seinem Fach als erster Charakterspieler bis auf den heutigen Tag siegreich behauptet. Für das Grüblerische und Dämonische, die niederen Leidenschaften des Hasses und der Verzweiflung besitzt er ausgezeichnete Ausdrucksmittel. Seine reiche Bildung und seine litterarischen Interessen haben ihn zu einem der angesehensten Vertreter seines Standes gemacht. Er hat ebenso als Regisseur wie als Vorleser eine erfolgreiche Thätigkeit entwickelt und durch viele Gastspiele, auch in Berlin, seinen Namen außerhalb Wiens zur Anerkennung gebracht.

1006. *Lewinsky, Olga, in Graz geboren, wo sie mit noch nicht sechszehn Jahren als Jolanthe in „König Renes Tochter" auftrat, um dann an das Wiener Burgtheater engagiert zu werden. Später ging sie als tragische Liebhaberin nach Prag, Kassel und Leipzig und nahm, nachdem sie Joseph Lewinsky geheiratet hatte, wieder ein Engagement am Burgtheater in Wien an, wo sie zehn Jahre blieb. Gegenwärtig ist sie am Stuttgarter Hoftheater thätig.

1007. *Lindner, Amanda, ist in Leipzig geboren und trat mit ihren beiden Schwestern schon frühzeitig in Kinderrollen auf. Ursprünglich wollte sie sich zur Tänzerin ausbilden lassen, bald fand sie jedoch in der Schauspielkunst ein breiteres und ergiebigeres Feld für ihre Begabung. Nach einem kürzeren Engagement in Koburg, wo sie nicht genügend beschäftigt wurde, kam sie nach Meiningen, um von nun an in die richtigen Bahnen gelenkt zu werden. Die geniale Regie des Herzogs machte es ihr klar, worin das Geheimnis der schauspielerischen Wirkung eigentlich beruht und spornte ihren Ehrgeiz aufs höchste an. Die Künstlerin konnte sich bei den Gastspielen der Gesellschaft in Barmen, Mainz und Düsseldorf in den neuen Stil der Darstellung ordentlich einleben und als sie 1887 mit den Meiningern nach Berlin kam, sollte sie den größten Erfolg erringen, der ihr überhaupt zu teil geworden ist. Die prächtige Inscenierung der „Jungfrau von Orleans" vereinigte sich damals mit Amanda Lindners schwungvoller Darstellung der Titelrolle zur erfreulichsten Wirkung und ließ sie eine Vereinigung der Hir der Seherin und der Heldin finden,



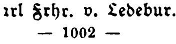


Karl Lautenschläger.

sie in solcher Harmonie nur
obachtet wurde. Als Mitglied
ninger Hoftheaters beteiligte
Künstlerin an den Gastspielen
schaft bis nach Skandinavien
land. Im Jahre 1890 kam
Berliner Schauspielhaus, wo sie
in tragischen Rollen, sondern au
spielaufgaben, wie der Sklavin
in dem altindischen Drama „Vasant
schönes Talent zur Geltung z
wußte.

1008. *****Lobe**, Theodor, Th
tor und Schauspieler a. D., wurde i
geboren und entwickelte zuerst i
burg eine vielseitige Thätigkeit,
abwechselnd komische Rollen, wi
bildeten Hausknecht und den Be
„Robert und Bertram" neben t





arl Frhr. v. Ledebur.
— 1002 —



Frau Else Lehmann.
— 1003 —

it, die den Ausdruck der Schel- Verliebtheit ausgezeichnet trifft, im sentimentalen Fach mit ihrer hoch hinaufreicht, machte ihr in rühzeitig einen Namen. Im 1901 heiratete sie den Schau- lcone.

Löwe, Dr. Theodor, Direktor igten Theater in Breslau.

Löwenfeld, Raphael, begrün- hillertheater in Berlin, das in den es Wallnertheaters am 30. August chillers „Räubern" eröffnet wurde. in wechselndes Repertoire aus klas- modernen Schauspielen zu bilden, felhafte auszuschließen, die Vor- künstlerisch abgerundet und zu reisen dem Publikum zu bieten, als eine sehr glückliche. Das ater nimmt jetzt unter den Bühnen trotz seiner nicht be- ige einen in jeder Beziehung ge- nd anerkannten Rang ein, ver- ein vortreffliches, für alles Gute he Publikum und beginnt gegen- h neue Stücke, die es früher nur heatern nachgespielt hatte, selb- erwerben, so daß alle Bedingungen ßen Bühne in rühmenswerter üllt sind und der Erfolg des aters nur zur Nachahmung an- t.

Ludwig, *Maximilian*, ist am *1847 in Breslau* geboren und vom Schauspieler Huvart für die Bühne vorgebildet worden. Nachdem er die schwere Zeit der Lehrjahre glücklich überwunden hatte, fand er Engagements in Braunschweig, Dresden und St. Petersburg, von wo er 1872 einen Ruf an das Berliner Hoftheater erhielt. Dort debütierte er als Ferdinand von Walter, Carlos, Romeo und Bruno in „Mutter und Sohn" und fand eine ungewöhnlich warme Aufnahme. Seine jugendlich schlanke Gestalt, sein weiches Organ, das in der Leidenschaft zu großer Kraft anschwellen konnte und sein edles Pathos wirkten zusammen, um in ihm den berufenen Vertreter eines Faches zu machen, das damals an der Hofbühne der Hauptstadt ungenügend besetzt war. Die Hoffnungen, die man auf die weitere Entwicklung Ludwigs setzte, erfüllten sich in vollem Maße, als er den Hamlet und den Tasso bei der Neueinstudierung dieser Dramen spielte, in die neues Leben hineingekommen zu sein schien. Als Anerkennung dieser schönen Leistungen wurde von der Generalintendanz ein Kontrakt auf Lebenszeit unter vorteilhaften Bedingungen mit ihm abgeschlossen. Auch nachdem Ludwig einen Teil der Rollen, die er früher inne hatte, an Matkowsky abgegeben hat und er allmählich in das ältere Fach übergegangen ist, zeichnet er sich in Aufgaben, die eine edle Stilisierung im Spiel und Vortrag gestatten, durch seine schwungvolle Art und sein frisches Pathos aus.





Joseph Lewinsky.
— 1005 —

1013. *Lützenkirchen, Ma…
Köln a. Rh. geboren, besucht…
schule seiner Vaterstadt und …
Dr. Karl Michel zum Schau…
gebildet. Von seinem ersten …
in Heidelberg kam er nach Könic…
nach Prag und von dort an da…
in München, dem er seit 189…
Er hat eine ungewöhnlich schn…
gemacht und sich in der Isarsta…
der jugendlichen Helden- und Cha…
wie Hamlet, Romeo, Don Ca…
Moor, Köckniß und Willy Ja…
ständig erobert, so daß er zu den …
Mitgliedern der dortigen Büh…
werden muß.

1014. *Martersteig, Max, T…
und Dramaturg, ist in Weim…



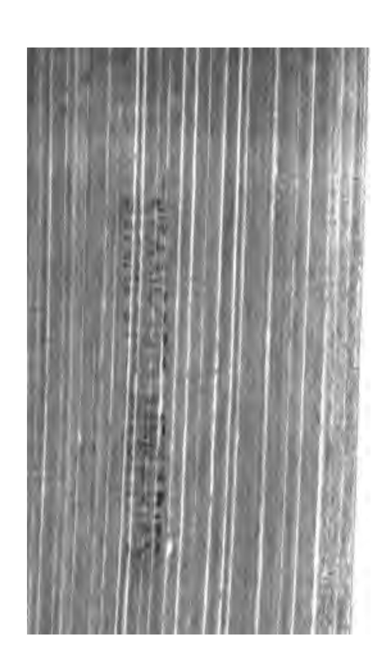
Paul Lindau.
— 1180 —



Amanda Lindner.
— 1007 —

die im liebenswürdigen Humor
ben ihm mit Recht allseitige
eingetragen. Er ist dadurch
em Bestandteil des Wiener
geworden.

atkowsky, Adalbert, ist am
1858 in Königsberg geboren,
erlin die Schule und wurde
s Darstellung des „Hamlet"
t verschwundenen Stadttheater
censtraße zum Betreten der
ihn angeregt. Er nahm Stun-
länder, der ihn an den Ober-
rcks nach Dresden empfahl,
s mit neunzehn Jahren im
dlichen Liebhaber und Helden
sein gewaltiges Temperament
entwickelte und seine schönen
erisch verwertete. Im Jahre
er zu Pollini an das Stadt-
Hamburg über und 1889
r das Königliche Schauspiel-
lin engagiert, wo er später
verpflichtet wurde. Trotzdem
ng vorzugsweise im klassischen
Ausdruck kam, erschien er
e durchaus moderne Natur,
t der Persönlichkeit geltend
alles aus dem Vollen schuf,
durch seine lebhafte Phantasie
urde. Sein Ferdinand und
Romeo und Prinz von Hom-
*Leistungen von seltenem
Feuer, von natürlichem Adel*
der Haltung und wahrhaft überströmendem
Gefühl, aus dem schnelleren Klopfen eines
Herzens hervorgegangen, das noch an Ide-
ale glaubt und Ruhm und Liebe für die
höchsten Güter dieser Erde hält. In dem
verschiedensten Kostüm weiß er sich der
Stilart der Dichtung, in der er auftritt,
anzupassen und die realistische Farbenglut
Shakespeares von dem subtilen bewuß-
ten Geist Lessings, der rhetorischen Pracht
Schillers und der Anmut und Weichheit
Goethes zu unterscheiden. In erster Linie
ist Matkowsky aber eine starke, eindrucksvolle
Persönlichkeit, eine heldenhafte Natur, ein
ganzer Mann, der sich nur wohl fühlt, wenn
sich der Sturm der Leidenschaft zusammen-
zieht und zuckende Blitze vor ihm in den
Boden schlagen. Dafür hat er die hohe
Gestalt, die kräftigen Schultern, den ent-
schlossenen Ton der Stimme und das feste
heroische Auftreten. Seine Bedeutung
liegt in der ruhigen männlichen Ueber-
legenheit, die mit voller Kraft gepaart ist,
und in den weichen Gemütstönen, bei
denen uns oft zu Mut ist, als ob eine
Masse Erz zum Schmelzen gebracht wird.
Sein Orest, sein Sigismund im „Leben
ein Traum", sein König Ottokar in der
Tragödie von Grillparzer, lassen seine
künstlerische Eigenart am besten erkennen.
Es entsprach seiner Erscheinung und der
Art seines Temperaments, daß er allmäh-
lich statt des Carlos den Marquis Posa
statt des Mortimer den Leicester übernahm





Theodor Lo

wobei es interessant zu l
wie er diese Rollen oft ga
tete und im Feuer seine
durcharbeitete. Gerade in d
Rollen, die fast allen ander
unerreichbar sind, leistet er
wie als Shakespearedarstell
den er in gewaltigen Zügen
kowsky besitzt eine im bes
Worts naive Begabung,
raschendsten wirkt, wenn sie
mittelbaren Phantasieeing
läßt, während längeres Grü
Rolle den schönen Guß des
weise zu trüben vermag.
hat Plaudereien über sein L
Reisen unter dem Titel „E
„Eigenes, Fremdes" veröffen
1017. Max Ludwig



Dr. Theodor Loewe.
— 1010 —

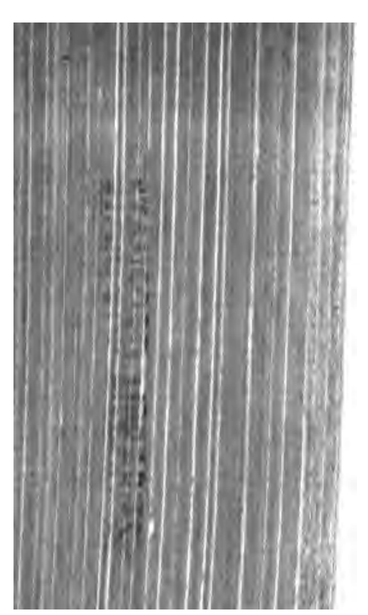


Maximilian Ludwig.
— 1012 —

*Mitterwurzer, Wilhelmine
27. März 1847 geboren, und
Mitglied des Wiener Burg-
wo sie zuerst durch ihre frische
[illegible]entvolle Darstellung jugend-
[illegible]llen auffiel und später in das
[illegible]ch überging. Sie begann ihre
: als Fräulein Rennert am Ber-
[illegible]llnertheater, heiratete dann den
[illegible]ten Mitterwurzer und war in Graz,
[illegible]er Laube in Leipzig thätig.
Molenar, Georg, trefflicher Hel-
[illegible]aterspieler am Berliner Hoftheater,
engagiert wurde, nachdem er eine
[illegible] Jahren am Lessingtheater thätig
war. Seine Persönlichkeit deckt
dem Begriff des Heroischen und
[illegible] in ausgezeichneter Weise, obwohl
im humoristischen Fach wie als
[illegible]auer in „Wie die Alten sungen",
[illegible]lücklichen Wurf gethan hat. Doch
allem der Träger des Wuchtigen
[illegible]ollen im klassischen Drama. Seine
[illegible]zeichnen sich durch lebhafte Charak-
[illegible] und in der Durchbildung seiner
[illegible]nden Stimmmittel hat er all-
[illegible]die volle künstlerische Herrschaft
selbst erreicht. Gerade die schwie-
[illegible]ollen seines Fachs, wie Lear,
Odoardo Galotti und Wallen-
[illegible]ingen dem Künstler am besten,
durch gewaltige Mittel in der
[illegible]g und im Vortrage auszeichnet
[illegible] ungewöhnlichen Grad schau-
spielerischer Vertiefung und Leidenschaft-
lichkeit in verhältnismäßig jungen Jahren
erreicht hat.

1023. *Müller-Guttenbrunn, Adam, in Guttenbrunn in Ungarn geboren, besuchte das Gymnasium in Temesvar und Hermannstadt in Siebenbürgen, sowie die Handelsakademie in Wien und machte sich zunächst als dramatischer Schriftsteller bekannt. Seine Stücke „Haus Fourchambaults Ende" und „Irma", erlebten Aufführungen an einer Reihe von Bühnen. Im Jahre 1892 begründete er das Raimundtheater in Wien, trat aber 1896 infolge eines Konflikts mit dem Theatervereinsausschuß von dessen Leitung wieder zurück und übernahm 1898 die Direktion des neugebauten Kaiser-Jubiläums-Stadttheaters. Unter den Büchern, die er verfaßte, erwähnen wir seine dramaturgischen Schriften „Im Jahrhundert Grillparzers", „Dramaturgische Gänge", „Wien war eine Theaterstadt", das „Raimundtheater", das „Wiener Theaterleben", unter seinen novellistischen „Frau Dornröschen", „Gescheiterte Liebe" u. a.

1024. *Nesper, Joseph, war ursprünglich für die militärische Laufbahn bestimmt und diente vier Jahre lang in der österreichisch-italienischen Armee unter Benedek, als er mit dreiundzwanzig Jahren zur Bühne ging. Als Kosinsky debütierte er 1867 im Brünner Stadttheater. Als die Gesellschaft des Herzogs von Meiningen ih[illegible]





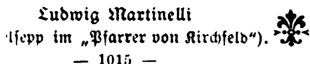
Mathieu Lützenkir

erstes Gastspiel in Berlin a
eröffnete, machte sich Reip
Cäsar bekannt und auch
Rollen wie Karl Moor fand
Anerkennung. Am 1. Se
wurde er an das Königliche
nach Berlin berufen, wo
Tell und sein Wallenstein gei
ist seitdem in das ältere Rc
gegangen.

1025. *Neumann, Ange
geboren und war früher
dortigen Hofoper. In den
bis 1882 machte er sich als
und administrativer Leiter
theaters in Leipzig bekannt
anerkannt wurde seine Thäti
gründer und Leiter des Rich







Ludwig Martinelli
·lsepp im „Pfarrer von Kirchfeld“).
— 1015 —

Adalbert Matkowsky.
— 1016 —

Vaterstadt eine angesehene Stellung
Sein Weg führte ihn über Olden-
das Dresdener Hoftheater, das
ırger Thaliatheater und das Deutsche
)eater in Wien nach Hamburg, wo
r der Mitbegründer des Deutschen
pielhauses wurde und zu dessen
ır Baron von Berger in das Ver-
eines Societärs trat. Sein Fach
der ersten Bonvivants und Charak-
·n. Seine beliebtesten Rollen sind
Petrucchio, Benidikt, Attaché, Graf
Kean, Konsul Bernick und Bork-
während ihm andrerseits auch Auf-
wie Alba, Wallenstein und Mari-
icht unerreichbar sind.

ȝ. *Nielsen, Oda, geschätzte dänische
pielerin, deren Bild als Scheitan in
ıanns „Am Bosporus“ wir bringen.

9. *Niemann, Hedwig, geborene
, Gattin des gefeierten Wagner-
ȝ Albert Niemann, wurde am 3. Dez.
ı Magdeburg geboren und trat be-
nit sechs Jahren in Kinderrollen,
ındern als Infantin im „Don Car-
uf. Nachdem sie eine Saison am
theater in Hamburg thätig war, kam
ı auf zwei Jahre an das Berliner
rtheater, hierauf nach Mainz und
und 1864 auf vier Jahre an das
·e Theater in St. Petersburg. Seit-
at sie nur vorübergehend feste Enga-
s angenommen und eine ausgebrei-
ſtſpielthätigkeit entwickelt, die sie zu
einer der bekanntesten deutschen Schau-
spielerinnen machte. Ihre geniale Be-
gabung trat zuerst im Fach der Naiven
und Rollen wie Grille und Lorle zu Tage,
in denen sie durch das Frische ihres Tempe-
raments, ihren köstlichen Humor und ihre
feine Naturbeobachtung zu einer tonan-
gebenden Schauspielerin wurde, wie sie die
deutsche Bühne seit Friederike Goßmann
nicht wieder besessen hat. Aus diesem
Rollengebiet hat sich die Marianne in den
Goetheschen „Geschwistern“ als eine unver-
gleichliche Leistung, an der jeder Zug die
Meisterschaft verriet und die durch keine
noch so geschickte Nachahmung erreicht
werden konnte, bis in ihre reifen Jahre
erhalten. Später wandte sich Frau Nie-
mann dem modernen deutschen und fran-
zösischen Drama zu, zeichnete sich als Dora
und Cyprienne aus und errang in Stücken
von Lindau, Blumenthal und Lubliner
große Erfolge, nachdem sie bei der Be-
gründung des Deutschen Theaters in Ber-
lin wieder ein festes Engagement ange-
nommen hatte. In jüngster Zeit hat sie
sich durch die Vorlesung des „Urfaust“ aus-
gezeichnet, bei denen sie die Gretchenscenen
mit außerordentlicher Tiefe und Schlicht-
heit der Empfindung sprach und damit
auch in einer Reihe von Provinzstädten
begeisterte Aufnahme fand.

1030. *Nissen, Hermann, wurde am
17. Juli 1853 zu Tassow in Mecklenburg
geboren, wollte sich der juristischen Lauf-





Georg Molenar.
— 1022 —



Adam Müller-Guttenbrunn.
— 1023 —

schen Schauspielerstandes von großer
…tigkeit waren, und von ihm mit ebenso-
Gewissenhaftigkeit wie Sachkenntnis
…st werden. Namentlich hat er sich in
…t und Schrift gegen die Ueberhebungen
Theateragenturen und die Kontrakt-
…eßungen einzelner Direktoren mit Er-
gewendet. Er mußte dieses Amt
… niederlegen, weil er als Mitglied
kais. kgl. Hofburgtheaters nach Wien
…siedelte.

…031. *Novelli, Ermete, hervorragen-
italienischer Schauspieler, namentlich
Fach des Charakterkomischen, eröffnete
Winter 1900 ein Gastspiel im Berliner
…ingtheater und errang namentlich durch
…e phantastisch großartige Darstellung
Shylock im „Kaufmann von Venedig“
Shakespeare den Beifall des Publi-
…s und der Kritik. Interessant war
Experiment mit dem Lustspiel „Aulu-
…a“ von Plautus, dem Vorbild zu
…ieres „Geizigem“, das er auf der antik
…erichteten Bühne spielte. Zu seinen
…utendsten Leistungen gehörte der alte
…rkopf in dem Goldonischen Lustspiel
…burbero benefico“. Doch vermochte
…uch die Virtuosenrolle Ludwig XI in
Trauerspiel von Delavigne mit glän-
…er Technik durchzuführen, wenn auch
…t zu leugnen ist, daß sein scharf ge-
…ittenes Gesicht und die Beweglichkeit
…es ganzen Wesens *ihn mehr zum Lust-
…schauspieler stempeln.* Im Herbst 1900
machte er den Versuch, in Rom im Teatro
Valle, das er Teatro Goldoni taufte,
eine ständige Bühne zu errichten, im Gegen-
satz zu den reisenden Gesellschaften Ita-
liens, die sonst an einem Ort immer nur
vier bis sechs Wochen spielen. Novelli
mußte das Unternehmen aber wieder
aufgeben, da er für ein Saisontheater
und bei der Wahl der Stücke von sei-
nem Publikum nicht genügend unterstützt
wurde.

1032. *Oberländer, Heinrich, könig-
licher Schauspieler in Berlin und Lehrer
der Schauspielkunst, begann ohne irgend
welche Vorbildung 1856 seine Laufbahn am
Stadttheater in Bremen und spielte dann
an kleineren Bühnen. 1859 ging er nach
Königsberg und von dort nach Prag.
Eine einjährige Thätigkeit in Weimar ab-
gerechnet, wo er sich unter Dingelstedt am
Hoftheater zum Regisseur ausbildete, war
er in der Hauptstadt Böhmens ein Jahr-
zehnt hindurch als Schauspieler und Ober-
regisseur thätig. Von Prag ging er an
das Hoftheater nach Berlin im Jahre 1871,
wo er nunmehr seit dreißig Jahren wirkt.
Er ist ein verdienstvoller Schauspieler im
Fach der humoristischen Väter und begann,
als er nach Berlin kam, eine große und
erfolgreiche Lehrthätigkeit. Von seinen
Werken als Fachschriftsteller haben die
„Uebungen zum Erlernen einer dialekt-
freien Aussprache“ bereits die 6. Auflage
erlebt.





Joseph Nesp[...]
— 1[...]

1033. *Odilon, [...]
muntere Liebhaberin [...]
theater auf, ging vo[...]
haus und Berliner [...]
wärtig am Deutsch[...]
Wien engagiert. Si[...]
spielerische Thätigkei[...]
haberin und ist allm[...]
fach übergegangen, d[...]
nehmenden Erscheinu[...]
würdigen Humor u[...]
gewählten Toiletten t[...]
allen lustigen, Leb[...]
Rollen entwickelt sie [...]
lichen persönlichen Ch[...]
ihren zahlreichen Ga[...]
kennung gekommen ist.
1034. *Ollesen, Fr[...]



Robert Nhil
(Hjalmar Ekdal).
— 1027 —



Frau Oda Nielsen
(Scheitan in Drachmanns „Am Bosporus").
— 1028 —

Piersen, Georg, Geheimer Re-
-at in der Verwaltung der König-
eater in Berlin, stand schon früher
ndschaftlichen Beziehungen zum
Hochberg und wurde bald nach
-nennung zum Nachfolger Hülsens
-tlerischer Beirat herangezogen.
-usikalischen Kenntnisse und Er-
n erwiesen sich der Hofbühne
nützlich und sein Talent für die
leitung erhielt dabei einen immer
Spielraum, bis er endlich alle
-r Verwaltung in seiner Hand zu-
-ufen ließ und nächst dem General-
-en die einflußreichste Person für
-glichen Theater wurde.

Pittschau, Helden- und Väter-
zuerst am Deutschen Theater in
wo er sich in Rollen wie Tell,
n in dem Kleistschen Schauspiel,
im „Sohn der Wildnis" bemerk-
-te, dann am Berliner Theater,
-genwärtig thätig ist.

Pochmann, Ferdinand, Di-
-es Schauspielhauses in Potsdam
Kurtheaters in Warmbrunn.

***Pohl,** Dr. Max, königlicher Hof-
-er in Berlin, ist in Nikolsburg
und empfand in Wien unter dem
den Eindruck des dortigen Burg-
schon als Abiturient mit noch
zehn Jahren den Drang, zur Bühne
-. *Seine Mutter widersetzte sich*
sichten nicht, gab ihm aber zu bedenken, daß die Zeit für ihre Ausführung wohl noch nicht gekommen sei. Pohl widmete infolgedessen mehrere Jahre seiner wissenschaftlichen Ausbildung, um seinen Entschluß, Schauspieler zu werden, auf seine Dauerhaftigkeit zu prüfen. Er studierte in Wien Jura, aber nicht nur, um einen Beruf als Versorgung zu erwählen, sondern mit wirklicher Liebe zur Sache und mit solchem Erfolge, daß er darüber längere Zeit das Burgtheater völlig vergaß und die Staatsexamina mit Auszeichnung bestand. Als Rechtspraktikanten finden wir ihn bei verschiedenen Wiener Gerichten, dann als Konzipient bei einem Wiener Rechtsanwalt, so daß sein Schicksal nach dieser Richtung besiegelt zu sein schien. Da rüstete sich im Jahre 1876 die Wiener Studentenschaft bei der Enthüllung des dortigen Schillerdenkmals zu einer Aufführung der „Räuber", bei der alle männlichen Rollen durch Musensöhne besetzt werden sollten. Auch Pohl wurde dafür gewonnen, von dem Vortragsmeister Alexander Strakosch geprüft und mit der Rolle des Spiegelberg betraut. Er lernte dabei zwei andere junge Studenten, Otto Sommerstorff und Max Patregg, kennen, die bei dieser Gelegenheit ebenfalls und zwar als Maximilian, Graf von Moor und Schweizer auf dem Zettel figurierten. Der rauschende Erfolg dieser Vorstellung bewog alle drei dazu, die Bühnenlaufbahn einzuschlagen, die sie später wieder in Ber

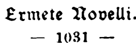




Hedwig Niem

lin zusammenführen sollte
seine Thätigkeit in Marb
mark und ging hierauf
Försters Direktion nach Lei
zum Charakterspieler in vi
ausbildete. Es folgten En
Hamburg und an das Deu
Moskau, wo der Künstler
beliebt zu machen verstand
l'Arronge auf ihn aufmerks
ihn zur Entlastung des
Siegwart Friedmann auf
auftreten ließ. Er wurde
Aufnahme, die sein Franz
sogleich engagiert und blieb
tor auch zehn Jahre hindurch
Rücktritt von der Leitung,
nahm er ein Engagement





Ermete Novelli.

— 1031 —



Heinrich Oberländer.

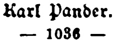
— 1032 —

e ihr keine künstlerische Förde-
:s geschah erst in Augsburg, wo
ihrend einer Saison repertoire-
und die nötige technische Sicher-
iete. Von dort kam sie an das
er nach Hamburg, wo Pollini
re Begabung erkannte und sie
:en Rollen herausstellte, während
das rege Leben der Alsterstadt
Sporn wurde, immer höher zu
d ihren Leistungen den feineren
geben. Von dort wurde sie an
ier Schauspielhaus engagiert und
sogleich als eine sehr wertvolle
Spielplans. Eine Anzahl Stücke
urch sie um so mehr ein neues
s Ansehen, als sie in Matkowsky,
alls von Hamburg nach Berlin
war, einen trefflichen Partner
r moderne Stil, der sich immer
fall und Anerkennung erwarb,
ihr im Blute. Sie war keine
korrekte, aber eine interessante,
oft hinreißende Darstellerin, die
stgewählten Weg gehen wollte.
e ihres Temperaments wies sie
auf tragische Rollen hin und sie
überzeugendsten, wenn sie ihre
t elementar hervorschießen lassen
e als Armgard im „Tell“. Sie
oßen Schwung, das Wilde und
e einer Medea, die *sinnliche Glut*
li und die charakteristische Be-
*viele andere Rollen von ähn-*licher Prägung. Für solche Aufgaben ist sie von Natur aus reich veranlagt. Ihre Erscheinung auf der Bühne ist eindrucksvoll, ihre Mimik sprechend, ihr Organ von großem Wohllaut und unverwüstlicher Kraft. Schwierigkeiten machte es ihr namentlich anfänglich die Leidenschaft zu veredeln, sie jedesmal dem Stil der Dichtung anzupassen und in die Sphäre verfeinerten und vornehmen Seelenlebens zu erheben. Auch Lustspielrollen gelingen ihr, wie Donna Diana, während sie in andern leicht geziert wird, wie denn der Einfluß der italienischen Schauspielkunst sie zunächst verwirrte und zu mancherlei Uebertreibungen verleitete. Ihr Talent und ihre Mittel sind jedenfalls so bedeutend, daß sie bei ihrer Intelligenz und ihrem Ehrgeiz zu den berufensten Darstellerinnen ihres Faches in Deutschland gerechnet werden muß.

1045. ***Possart,** Ernst von, hervorragender Schauspieler und Bühnenleiter, wurde am 11. Mai 1841 in Berlin geboren und sollte ursprünglich den Buchhandel erlernen, bildete sich aber durch den Unterricht des königlichen Schauspielers Wilhelm Kaiser für das Theater aus. Er gehört zu der nicht geringen Zahl von Talenten, die zuerst auf der Berliner Liebhaberbühne „Urania“ Förderung und Anerkennung gefunden haben. Sein erstes Engagement trat er mit zwanzig Jahren am Breslauer Stadttheater bei Directo-







Karl Pander.
— 1036 —



Max Pohl.
— 1041 —

spielte damals den Carlos im „Clavigo", den Oktavio Piccolomini im „Wallenstein" und den Antonio im „Tasso". Sowohl durch diese virtuos zusammengestellten Aufführungen der Schauspiele Schillers und Goethes, Shakespeares und Lessings wie durch zahlreiche Gastspiele, breitete sich der Ruf Possarts immer mehr aus, so daß er sich nach einer selbständigeren und umfassenderen Thätigkeit sehnte, als sie ihm trotz aller Schätzung seiner Begabung im Verbande der münchener Hofbühne zu teil wurde. Er erweiterte den Kreis seiner Gastspiele bis nach Rußland, Holland und Amerika. Doch kehrte er nach dem Rücktritt Perfalls, der so lange den Posten eines Generalintendanten bekleidet hatte, nach München wieder zurück und übernahm die Leitung der dortigen Hoftheater, zuerst 1892 mit dem Titel eines Generaldirektors und drei Jahre darauf mit dem eines Intendanten, wozu später noch die Erhebung in den Adelsstand kam. Possart hat es in dieser Stellung verstanden, neue Kräfte im Schauspiel wie in der Oper heranzuziehen, Komponisten und Bühnenschriftsteller für die Münchener Hofbühne zu interessieren und seine Inscenierungen zum Gegenstand allgemeiner Anerkennung zu machen. Er hat als Regisseur ein ungemein sicheres Auge für das Eindrucksvolle und Malerische auf der Bühne, für die Gruppierung und Bewegung der Massen und zugleich ein feines Ohr für das Tempo und die Stärke des Dialogs, sowie für den Ton im allg meinen, auf den eine Aufführung ab stimmt werden muß. In dem energisc Zusammenhalten des Bühnenapparats u dem sorgsamen und geistvollen Eingeh auf das einzelne liegt seine Bedeutung Regisseur. Possart hat in den letz Jahren auch im Konzertsaal als Vortra künstler bedeutenden Erfolg gehabt, name lich auf melodramatischem Gebiet. Sch früher lieferte er ein Meisterstück Deklamation bei seiner Bühnendarstellu des Byronschen Manfred, wenn er schmerzerfüllten Worte des Helden die Tragödie mit den Tonen der Schuman schen Musik virtuos zu verschmelzen wuß Neuerdings hat er in ähnlicher Weise dem Konzertpodium Tennysons „En Arden" vorgetragen, während Rich Strauß seine dazu komponierte Begl tung auf dem Klavier zum Vortr brachte. Auch als Sprecher Goethesch Schillerscher und Heinescher Balladen, Possart in vielen Städten Beifall und A erkennung gefunden.

1046. *Prasch, Aloys, badischer H theaterintendant a. D., ist in Leiva in Oest reich geboren und wurde in Wien durch A rander Strakosch und August Förster Bühne ausgebildet. In Meiningen u Karlsruhe war er im Fach der jugendli Liebhaber und Helden thätig. kam dann als artistischer Leiter a Straßburger Stadttheater und wurd





Alice P
(Melisande in „Pelle
— 104

vom Stadtrat in Ma
danten des dortigen
Im Herbst 1896 über
das Berliner Theater
Stücken wie „Renaissa
Heinrichs von Wilder
Erfolge, vermochte se
der erreichten Höhe n
trat im Herbst 1899
wieder zurück, um sich
mann an der Vorlesun
beteiligen und eigene

1047. * Brasch-Grev
ist in Darmstadt gebor
lass, dem Oberregisseu
Oper in Berlin, künst
worden. Ihren ersten
such machte sie in M



Rosa Poppe (Judith).
— 1044 —



Ernst von Possart.
— 1045 —

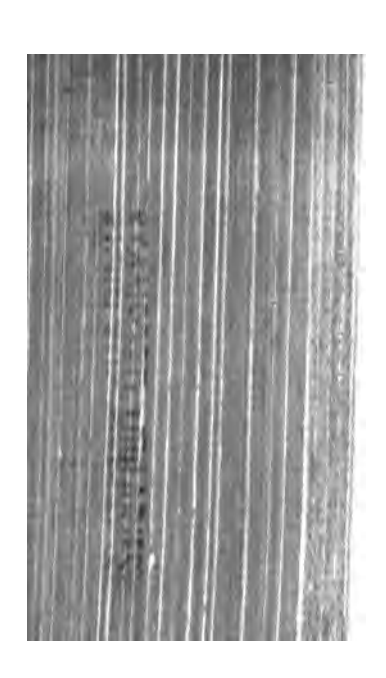
sationsstücken durch seine scharf umrissene Art des Spiels und seine Natürlichkeit des Vortrags große Erwartungen für seine weitere Entwicklung erweckte. Bei seiner Thätigkeit am Lessingtheater und später am Deutschen Theater prägte sich sein moderner Darstellungsstil immer bestimmter aus und lehnte sich mit Vorliebe an die Stücke der naturalistischen Schule an, für die Reicher seitdem immer eine ausgesprochene Vorliebe an den Tag gelegt hat. Er ist im Spiel von großer Beweglichkeit und weiß seine Gestalten fein zu nuancieren, so daß er als der berufene Darsteller für alles psychologisch Verwickelte und Problematische angesehen werden kann, während ihm der große tragische Zug, namentlich für das klassische Drama fehlt. Durch Einzeln- und Ensemblegastspiele hat er für seine Auffassung vom Wesen der Schauspielkunst und der dramatischen Litteratur nicht immer mit Glück Propaganda gemacht und daneben zahlreiche Vorlesungen gehalten. Auch in Amerika wirkte er als Gast bei einer Tournee. Gegenwärtig hat er das Deutsche Theater verlassen und sich an die Spitze einer dramatischen Hochschule in Berlin gestellt, in der junge Talente ausgebildet und bei Probeaufführungen vor dem Publikum zur größeren Sicherheit und Selbständigkeit der Darstellung erzogen werden sollen.

1054. *Reimers, Georg, *in Altona geboren, wurde von Direktor Wilbrandt im* September 1880 für das Wiener Bu theater engagiert, wo er sich als er Held und Liebhaber eine angesehene S lung errang. Besondere Anerkenn fand seine Leistung als Mark Anton „Julius Cäsar".

1055. *Reimers, Sofie, norwegi Schauspielerin, deren rührender Ton Vortrag allgemeine Sympathie gef den hat.

1056. *Reisenhofer, Marie, kam Mainz an das Deutsche Theater nach B lin, wo sie zuerst als Klärchen im „ mont" auftrat, sich dann aber in moder Stücken, wie Philippis „Altem Lied", pikante und fesselnde Schauspielerin beka machte. Sie ist eine auffallende Bühn erscheinung voll lebhaften Temperaments großer Schärfe. Eine gewisse scharfe Leid schaftlichkeit ohne weichere Töne kleidet am besten, sie ist aber auch eine gewan Lustspieldarstellerin, namentlich in fr zösischen Stücken, in denen der Glanz ih Toiletten und das Raffinement ihres Spiels richtigen Verwendung kommen. Ma Reisenhofer, die zuletzt am Lessingthea in Berlin thätig war, ist gegenwärtig auf Gastspielen thätig.

1057. *Réjane, Gabrielle, eine bedeutendsten Pariser Schauspielerin wurde zuerst Ende der siebziger Ja durch ihr lustiges Temperament und Spielgewandtheit in französischen spielen bekannt. Sie machte ihre E





lung auf einer Reihe von
durch, wo die gallische Hei
gelassenheit niemals ausster
ville, in den Variétés i
royal. Sie ließ sich von
und lockeren Erzeugnissen i
Bühnenlitteratur tragen, d
sellschaftlichen und künst
gungen der Metropole ber
zeigte sich dabei im Ausdruc
und Launenhaften als e
Volkes. An den Lustspiele
und der Situationskomik,
steckt, stieg sie sicher empor u
Schauspielerin Riquette in
wo sie die Tänzerinnen der
lokale zu kopieren hatte, w
persönlichsten Schöpfungen.





Otto Purschian.
— 1048 —

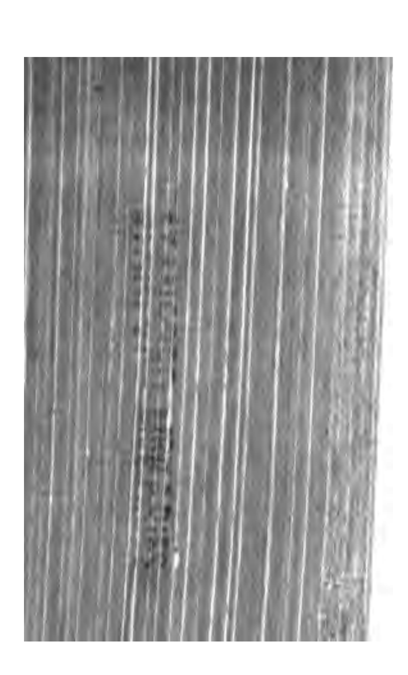


J. G. zu Putlitz.
— 1049 —

*Retty, Rudolf, war ursprüng-
amburg mehrere Jahre Lehrer und
sich dann als Autodidakt an
Wanderbühnen in Holstein und
urg als jugendlicher Held. An
ottheatern in Posen, Stettin und
wirkte er dann vorzugsweise als
Durch Dr. August Förster wurde
erbst 1887 an das Deutsche Thea-
Berlin engagiert, wo er bis zum
1894 blieb. Er verpflichtete sich
für das Deutsche Volkstheater in
vo er im Fache der komischen
ichtiges leistet. Retty ist auf dem
des Feuilletons und der Novelle
erarisch thätig gewesen.

*Richard, Paul, früher Schau-
jetzt Intendanzrat am Hoftheater
ingen.

*Ristori, Adelaide, am 29.
1822 zu Cividale in Friaul ge-
päter verheiratet mit dem Mar-
pranica del Grillo, die größte
he Schauspielerin der zweiten
des neunzehnten Jahrhunderts,
uhm sich durch unzählige Gastspiele
: fünf Weltteile ausgebreitet hat.
zu Anfang der vierziger Jahre in
in der Gesellschaft ihres Onkels
spielte, rühmte Mosenthal ihre
Schönheit, ihr wie aus einer
n Gemme gehobenes Gesicht, sowie
oßen *glühenden Augen.* Diesem
er äußeren Erscheinung entsprach
ihre ungewöhnliche schauspielerische Veran-
lagung, die von einem charakteristischen
Mienen- und Gebärdenspiel, sowie von
einem ebenso weichen, wie ausdauernden
und kräftigen Organ unterstützt wurde,
so daß sie wie die Muse der klassischen
Tragödie erschien. In Rollen wie Julia,
Francesca da Rimini, Pia de Tolomei
kamen der Adel und die Anmut ihrer Er-
scheinung, sowie der prächtige Schwung
ihrer Empfindung von hingebender Liebe
bis zu tragischem Schmerz am reinsten
zum Ausdruck. Im Jahre 1855 trat sie
als prima attrice assoluta mit einer
eigenen Gesellschaft ihre erste Gastspielreise
außerhalb Italiens an. Sie erzielte zu-
erst in Paris einen großen Erfolg. Als
sie dann nach Wien und Berlin kam, war
alles an ihr zur harmonischen Schönheit
ausgereift und sie selbst zu den höchsten
tragischen Aufgaben berufen. In Berlin
hat sie zum letztenmal 1879, zuerst im
Schauspielhause, dann im Nationaltheater
gespielt. In Paris erntete sie mit der
Medea von Legouvé, die der Dichter für
die Rachel geschrieben, aber von ihr als
unbrauchbar zurückerhalten hatte, einen
großen Erfolg. Am originellsten gab sie
sich vielleicht in zwei litterarisch nicht be-
deutenden, aber wirksamen Stücken, die
Paolo Giacometti ihrer Künstlerschaft ge-
widmet hatte, als Elisabeth und Maria
Antoinette, wobei sie in jener Rolle die
Geschichte der englischen Königin von 158

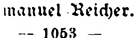




Leo von Radetzky

bis 1603 mit der Hinric
Stuart, der Zerstörung
Geschichte des Grafen Ess
der Elisabeth, und in die
französischen Monarchin vo
der Beaumarchaisschen „F
ro" in Klein-Trianon
Revolutionsbewegung bis
zum Schafott, wie in ein
an den Zuschauern vorbei
drittes Stück desselben A
ditta, war ebenfalls eine
Leistung von Adelaide R
ihr Publikum am tiefsten er
sie dichterisch hervorragend
die Lady Macbeth und di
von Schiller, in der ganz
tragischen Empfindung le
Unvergleichlich erschien





manuel Reicher.
— 1053 —



Georg Reimers (Mark Anton).
— 1054 —

am Residenztheater in Dresden
seur und stellvertretender Direk-

albach, Clara, ist in Berlin
Schülerin von Minona Frieb-
Ihr erstes Auftreten erfolgte
er in Weimar als Lorle in
Stadt". Als erste Heldin und
war sie am Stadttheater in
g und wurde von dort an die
Dresden engagiert, der sie
ch angehört. Sie hat dort
n das Erbe von Marie Bayer
id war mit ihrer einnehmen-
ng eigentlich recht das Bild der
ngfrau. Sie ist von glück-
kt im Erfassen der Rollen, bei
llung sie vor allem die echt
ige erfaßt. Ihr Wesen drückt
anderen klassischen und mo-
en am charakteristischsten und
sten in ihrer Auffassung und
er Philippine Welser aus. Seit
mit dem Heldenspieler Jean
heiratet.

alomon, Karl, königlicher
er in Stuttgart im Fache der
ist ein Schüler von Hermann
nd Heinrich Laube und war
Wien am Stadttheater, am
in Hamburg und in Frank-
ngagiert. Er kam dann ans
nach *Berlin* und von dort
rt.

1067. *Salvini, Tommaso, ist am 1. Januar 1829 in Mailand geboren, stammt aus einer Schauspielerfamilie und war von Kindheit an von theatralischen Eindrücken umgeben. Nachdem er eine gründliche Bildung genossen hatte, sollte er eigentlich die juristische Laufbahn einschlagen, fühlte sich aber zur Bühne hingezogen und genoß den Unterricht des berühmten Gustavo Modena, der unter den italienischen Schauspielern jener Zeit unzweifelhaft den ersten Rang einnahm. Salvini spielte mit Adelaide Ristori zusammen in Siena in der Gesellschaft des Direttors Domeniconi und die Nähe der von ihm hochverehrten Frau spornte seinen Ehrgeiz aufs höchste an, so daß er Tag und Nacht mit dem Studium seiner Rollen beschäftigt war. Das Jahr 1848 rief ihn bei der Belagerung Roms durch die Franzosen unter die Waffen, zusammen mit seinem Lehrer Modena. Mit neunzehn Jahren spielte er bereits die Rolle des Orest in der Tragödie von Alfieri mit großem Beifall. Er beschäftigte sich mit den Meisterwerken der italienischen und französischen, der englischen und deutschen Litteratur und empfing namentlich von Shakespeare, der seinen Landsleuten damals noch ziemlich fremd war, die tiefsten Eindrücke. Man kannte Voltaires „Zaire", den matten Abklatsch des „Othello", aber nicht diesen selbst auf der Bühne. Salvini machte in Vicenza im Sommer 1856





Sofie Re
(Frau Alving in
— 1055

den ersten Versuch, sei
gewaltige Leidenschaft,
gödie des großen Briten
und statt der Kopie das
Auf den Othello ließ e
und auf diesen den Le
vier Meisterschöpfungen
allen seinen Gastspielen
bracht hat und die auf
listischen Stil der deutsc
einen weitgehenden Einfl
Mit dem Mohren von L
auch Paris, wo seine
speares als etwas ganz
wurde. Der Wunsch,
Arbeit auch im Ausland
bringen, veranlaßte ihn
langdauernden Kunstrei



Gabrielle Réjane.
— 1057 —



Rosa Retty.
— 1069 —

it boten, ihr Talent im günstigen
zeigen. Ihre Santa in der „Hoch-
n Valeni" und ihre Iza im „Fall
ceau" übten auf das Publikum der
tadt eine starke Wirkung aus und
auf das Burgtheater, wo man sich
iner Nachfolgerin für Charlotte
umiah, auf sie aufmerksam. Nach-
r Kontrakt am Volkstheater abge-
war, erhielt sie in der That ein
ment an die Wiener Hofbühne, wo
ch ihre moderne Spielweise eine
empfundene Lücke ausfüllte. Weni-
unte sie in klassischen Rollen wie
Stuart überzeugen, obwohl auch
en Aufgaben ihr großes Tempera-
ach allen Richtungen belebend und
d wirkte. Jedenfalls hat sie ihre
e und nervöse Spielweise auch auf
Gebiet, bei dem man früher mehr
oße Züge im Ausdruck der Leiden-
Wert legte, durch das Eigenartige
Persönlichkeit zur Anerkennung ge-
Konflikte, in welche sie mit der
des Burgtheaters geriet, veran-
Adele Sandrock, diese Bühne 1898
assen und sich auf Gastspiele zu be-
n, die sie in vielen Städten mit
Erfolge ausgeführt hat.

). ***Sauer,** Elise, ist in Danzig
, von wo ihre Eltern Anfang der
r Jahre nach Reval übersiedelten.
ließ sie *sich mit fünfzehn Jahren,
ß ihr Vater es wußte,* vom Direk-
tor Behrendt für das Stadttheater enga-
gieren, wo sie als Choristin und in kleine-
ren Rollen auftrat. Nach dieser schweren
und entmutigenden Lehrzeit kam sie zu
Direktor Rösicke nach Riga, wo sie nach
einem erfolgreichen Debüt als Ismene in
„Antigone" ein Jahr lang blieb. Es er-
folgten Engagements in Elberfeld-Barmen
und Lübeck. Hierauf kam Elise Sauer nach
Berlin, wo sie an fast allen größeren Thea-
tern, auch an der Hofbühne, engagiert ge-
wesen ist. Gegenwärtig gehört sie dem
Lessingtheater an, wo sie durch ihre
mädchenhafte Erscheinung und die schlichte
Innerlichkeit ihres Spieles in manchen
Novitäten auf das vorteilhafteste aufge-
fallen ist.

1070. *Sauer, Oskar, ist in Berlin
geboren und hat sich unter den Eindrücken
von Döring und Berndals Darstellungen der
Bühnenlaufbahn gewidmet, die ihn zunächst
ein langjähriges bewegtes Wanderleben
durchmachen ließ. Er war in Oldenburg
am Hoftheater, in Köln, Straßburg und
Königsberg engagiert, als er 1890 am Ber-
liner Lessingtheater erfolgreich gastierte.
Seit 1896 gehört er dem Verband des
Deutschen Theaters in Berlin an, wo ihm
eine Reihe interessanter Aufgaben im Sa-
lonstück und Charakterfach zufielen.

1071. **Savits,** Jocza, ist in Ungarn ge-
boren, war früher als Schauspieler und
Regisseur in Weimar und Wien thätig,
wurde 1884 Oberregisseur in Mannheim





Rudol

— 1

und 1885 in gleic
Münchener Hoftheat
Mitbegründer der G
Bühnenangehöriger
Ueberſetzungen und
bekannt gemacht.

1072. *Schlenthe
am 20. Aug. 1854 in Z
war in Berlin als R
kritiker der „Voſſiſch
Zeit thätig. Er bek
zu den Grundſätzen d
lismus, wie er ſie in
hart Hauptmanns ver
gründete mit Otto
Bühne", um der neuen
zu verhelfen. Von ſ
eine größere kritiſch-t
über



olf Rittner.
- 1063 —





Clara Salbach.
— 1065 —

das Fach der komischen
ei sie sich in der Oper und
e im Volksstück gleich treff-
Sie hat ihre Ausbildung
Frau Frieb-Blumauer und
ger Mantius erhalten und
nover, Wiesbaden und
München, wo sie am
irtnerplatz bald eine der
stellerinnen wurde. Mit
Schauspielern reiste sie
ig von Hofpaur nach Ber-
großen Teil von Deutsch-
hweiz, sowie nach Holland,
ßland. 1892 ging sie ans
nach Wien und 1896 er-
ngagement am Hofburg-
, wo sie als komische Alte
lg thätig ist.
infeld, Franz, in Karls-
wurde von Heinrich Laube
Bühne zu gehen und ent-
em zu einem allgemein ge-
nt und humoristischen Lieb-
Bühnenlaufbahn führte ihn
und der Schweiz an das
Dresden, an das Berliner
das Thaliatheater in Ham-
Hoftheater in Mannheim.
Schönfeld nach Berlin, wo
eutschen Theater und dann
r eine erfolgreiche Thätig-
Seine frische drollige Art,
ner und wunderliche Käuze
zu gestalten weiß, hat zu der beifälligen Aufnahme mancher Novität wesentlich beigetragen, namentlich wenn er in Maske, Kostüm und Sprechweise das süddeutsche Element, mit dem er wie verwachsen erscheint, betonen kann.

1077. Schönfeld, Karl, ist am 4. Februar 1842 in Budapest geboren, war als beliebter Darsteller im Fache der Bonvivants und jugendlichen Liebhaber an den Stadttheatern in Wien, Hamburg und Leipzig thätig, kam 1886 an das Deutsche Landestheater nach Prag, 1887 an das Hoftheater nach Stuttgart und 1888 an das Stadttheater nach Frankfurt a. M. Schönfeld ist ein ungewöhnlich intelligenter Schauspieler, der seine Rollen geistreich erfaßt und konsequent durchführt, daneben ein erfahrener Regisseur. Er war auch an mehreren Berliner Theatern thätig, ohne es irgendwo lange aushalten zu können. Sein unruhiger Thatendrang hat ihn neuerdings veranlaßt, mit einer Gesellschaft nach London und den größeren englischen Provinzstädten zu reisen. Er ist auch litterarisch thätig und unter anderem mit einem Lustspiel „Mit fremden Federn" hervorgetreten.

1078. *Schramm, Anna, ist am 8. April 1840 zu Reichenberg i. B. geboren und zuerst von ihrer Mutter, einer tüchtigen Sängerin und Schauspielerin, dann von Roderich Benedix und Hofkapellmeister Abt in Braunschweig für die Bühne aus-





Karl

—

gebildet worden.
auf verschiedenen
im Jahre 1861 an
theater kam und
Soubrette entwicke
und Drolligkeit pas
den Aufgaben an,
Possenschriftsteller
das Zusammenspi
Kräfte, wie sie di
ding, Reusche und
glücklichsten Weise.
ihre Wirksamkeit a
wie das Wallnerth
wurde. Dann ging
an das Friedrich-W
über, wo sie bis 1
stets gleichbleibend



e Sandrock (Maria Stuart).
— 1068 —



Elise Sauer.
— 1069 —

i stammt von der Mutter des
s und wurde als Theatername
men — wurde in Krieglach in
rk am 29. Mai 1859 geboren.
auspieler wirkte zuerst 1876 bei
udentenaufführung mit, die unter
Laube im Wiener Stadttheater
tet war und wurde durch den
en Dramaturgen so sehr ermutigt,
die Jurisprudenz aufgab und sich
nenlaufbahn widmete. Ein Jahr
uchte er die Schauspielschule des
Konservatoriums, wo er Mitter-
und Baumeister zu Lehrern hatte
rde 1879 von Dr. August Förster
Stadttheater nach Leipzig engagiert.
er sich hier die Sporen verdient
m er 1882 nach Lübeck und dann
s Deutsche Theater, wo er 1888
Geßner heiratete und bis zum
er Direktion L'Arronge im Jahre
nstlerisch thätig war. Die Saison
war er am Lessingtheater, wobei
die Verpflichtung hatte, im Ber-
eater zu spielen, dann 1895–99
ßlich im Berliner Theater unter
und bis zum Jahre 1901 wieder
schen Theater unter Otto Brahm.
storff ist ein ungemein sympathischer
r des Heldenfaches und auch künst-
einer Frau nah verwandt. Wie
chnen ihn in erster Reihe schöne
Mittel, eine schlanke vornehm ge-
estalt und ein weiches, klangvolles
Organ aus, mit denen man unwillkürlich
ideale Vorstellungen von Männlichkeit und
Ritterlichkeit, von allem Hohen, was
die Kunst verherrlicht, verbindet. Seine
Begabung entwickelt sich am schönsten im
klassischen Drama, sowie in Rollen von
Kleist und Grillparzer. Sein Faust ist
eine fein stilisierte Leistung, die so recht
in der Mitte zwischen dem Denker und dem
Liebhaber gehalten ist, so daß diese Figur
im wesentlichen als Einheit auf das Pub-
likum wirkt. Sein Tasso, Clavigo, Posa,
Leontes reihen sich den genannten Rollen
an und wirken, ohne sonderlich von einan-
der unterschieden zu sein durch eine warme
und schöne Menschlichkeit unmittelbar wohl-
thuend auf das Publikum. Von neueren
Rollen hat Sommerstorff im Berliner
Theater den König Heinrich in dem Wil-
denbruchschen Drama, zweiter Teil, den
Meister von Palmyra von Wilbrandt, so-
wie den Cyrano von Bergerac in dem
Drama von Rostand, mit Erfolg gegeben.
Der Künstler hat in mehreren Schriften
bewiesen, daß es ihm auch nicht an littera-
rischer Begabung fehlte. In seinem Buche
„Wo ich war und was ich sah" plaudert
er in anmutiger und unterhaltender Weise
von seinen Reiseerinnerungen, und in den
„Scherzgedichten" giebt er in gefeilter Form
manchen witzigen und hübschen Einfall zum
besten. Im Gegensatz zu den naturalisti-
schen Kleinmalern, die einen Charakter in
seine Einzelheiten zergliedern, ist Som-



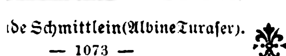


Oskar
(Wehrhahn in „
— 107

merstorff ein Mann
der Schauspielkunst un
Vertreter des Idealism
triebenen und Häßlich
dem Wege zu geben li

1084. *Sonnentha
beliebteste und populär
Wiener Burgtheaters,
hafter Darsteller im m
jetzt eine ausgezeichnete
fach und in der hohen
Dezember 1834 in P
plötzliche Verarmung se
ihn das Schneiderhand
und er besitzt noch h
seines Lehrmeisters, der
und seine gute Führung b
spielerische Drang lie





ide Schmittlein (Albine Turaser).
— 1073 —



Gisela Schneider.
— 1074 —

n läßt. Er lernte von den aner-
Schauspielern, die er in der Burg
ohne sich dabei in seiner Indi-
t zu verlieren, zeigte alsbald starken
nach litterarischen Aufgaben und
ich in der österreichischen Kaiser-
ichzeitig auch eine gesellschaftliche
, die keinem andern Schauspieler
zu teil wurde und sich in einer
tener Auszeichnungen ausdrückte.
m fünfundzwanzigjährigen Dienst-
als Burgschauspieler wurde er
: 1881 durch Verleihung des Or-
eisernen Krone in den Adelsstand
1884 erhielt er den Titel eines
seurs, und vom Juni 1887 über-
nach Wilbrandts Rücktritt von
ktion die Leitung dieser Bühne
rthalb Jahre. In seiner Jugend
nzweifelhaft der erste Schauspieler
der Salonliebhaber sowohl in
wie in französischen Stücken.
en drückte sich in einer einschmei-
Weichheit der Empfindung und
äußerer Haltung aus. Seine
heit, die er auf der Bühne aus-
verstand zeigte sich nicht nur in
ieren der guten Gesellschaft, son-
nmte aus dem Herzen und der
g, die alles Niedere und Rohe
und sich eine frische Jugendlichkeit
bewahrte. Sonnenthal hatte die
hingebung des Herzens, den be-
n Fluß der Rede und das Ritter-
liche der Gesinnung so vollendet in seinen Rollen verkörpert, daß er in seinem Fach einen modernen Stil der Schauspielkunst schuf und vielfach, wenn auch nicht immer mit Glück, nachgeahmt wurde. Die Figuren in den Schauspielen Gustav Freytags und in den Lustspielen Bauernfelds erhielten durch ihn eine Fülle individuellen Lebens und die Gestalten in den Gesellschaftsdramen der französischen Dichter ein eigentümliches Parfüm, das an ihren Ursprung erinnerte. Daneben bemächtigte sich Sonnenthal auch der ernsteren Aufgaben in unserem klassischen Drama und war ein ausgezeichneter, ja der denkbar beste Darsteller des Clavigo, daneben ein fesselnder Marquis Posa und Hamlet. Im Jahre 1878 schuf er teilweise unter dem Einfluß der italienischen Schauspielkunst, die damals mit Rossi und Salvini in Deutschland Triumphe feierte, seine unübertroffene Figur des alten Risler in der Dramatisierung des bekannten Daudetschen Romans und entwickelte eine ganz neue Seite seines Talents, die Gabe der Charakterdarstellung. Auf diesem Wege hat er sich seitdem zu immer neuen Erfolgen entwickelt und durch die Tiefe seiner Empfindung manche tragische Rolle neu beleuchtet. Das gilt vor allem von den Figuren des Wallenstein und des König Lear. In seinem Nathan hat sich seine persönliche Art der Auffassung und Empfindung zur edelsten Poesie abgeklärt.

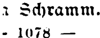




Amalie Schö

Der realistische
eine Fülle klei
eine reiche Nua
hat sich auf
irgend einen a
tragen, ohne d
heitliche und
der Rollen in
erlitten hätte.
vielseitige Gast
Ein Vierteljahrh
dieser Eigenscha
liner, die ihn in
sidenztheater, im
Theater oft gefei
Er hat aber auc
land wiederholt
zur internationa





a Schramm.

— 1078 —



Katharina Schratt (Nandel im „Versprechen hinter'm Herd").

— 1079 —

chen Theater zu verdienter
m war es Frau Sorma,
h Kainz diesen Dichtungen
nleben verhalf. Die leiden-
nde Seele der Jüdin von
htvolle Schwung im Esther-
der originelle Humor der
dem der lügt!" ließen sie
kennen, die alles in Geist
nzusetzen wußte. Agnes
sich 1890 vom Deutschen
ing zu dem von Ludwig
eten Berliner Theater über,
Jahr 1893 blieb und eine
er Künstlerschaft erreichte,
i die seelischen Tiefen von
ersenkte und diesen Cha-
ns eigenartiger Weise ent-
geschah nicht auf einmal,
lich, aber mit überraschend
aft, und als sie an das
r unter der Direktion von
ückkehrte, erzielte sie gerade
r einen ihrer stärksten und
isten Erfolge. Wiederum
Josef Kainz auf demselben
ım das Interesse des Ver-
ıblikums nicht nur durch
erische Beweglichkeit und
ikeit, sondern auch dadurch
e in Anspruch, daß sie den
erer dramatischen Litteratur
ft begleitete und in den
uptmann, Sudermann und

Fulda bei ihren Erstaufführungen die weiblichen Rollen schuf. Die Lieblichkeit ihrer Erscheinung und die Tiefe ihrer Empfindung verbanden sich dabei in ungezwungener Weise zu einer Reihe von Schöpfungen, die ebenso viele Höhepunkte innerhalb der modernen deutschen Schauspielkunst bildeten. Wir erinnern nur an ihr Rautendelein in der „Versunkenen Glocke" und die drei Frauenrollen in Sudermanns „Morituri". Im Jahre 1896 verließ Agnes Sorma das Deutsche Theater in der Absicht überhaupt kein festes Engagement mehr anzunehmen, sondern nach freier Wahl an den verschiedensten Bühnen zu gastieren. Ihre Erfolge waren derartig, daß sie alsbald an den ersten Theatern eine Anziehungskraft ausübte wie kaum eine zweite Künstlerin. Vor allem war es ihre Nora, mit deren Darstellung sie auf der Höhe der Meisterschaft angelangt war und die sie so fein schattiert und reich beleuchtet hatte, daß man immer neue Vorzüge daran zu entdecken glaubte. Weihnachten 1899 führte sie ein nicht geringes Wagnis aus, indem sie mit einer eigenen Gesellschaft, die schnell zusammengestellt wurde, zum erstenmal deutsche Laute von einer Pariser Bühne ertönen ließ. Sie spielte im dortigen Renaissancetheater dreimal die Nora und erntete die neidlose Anerkennung der Pariser Kritik, so daß dies gefährliche Experiment als gelungen betrachtet werden





Sommerstorff
r von Kirchfeld").
- 1083 —



Adolf von Sonnenthal.
— 1084 —

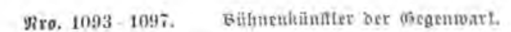
ı Wien und Leipzig thätig,
Jahre ans Hoftheater nach
ı. In der Zeit von 1888
te er unter der Direktion
Berliner Theater an, wo
Beschäftigung der Ueber-
altersach vollzog. Er ent-
ich dieser Richtung immer
is er nach weiteren En-
essingtheater und am Ber-
1899 auf zehn Jahre für
in Dresden verpflichtet
wieder in sein altes Fach
s zurückkehrte. Alljährlich
an dem Ensemblegastspiel
er in Petersburg unter der
Bocks. Er nahm auch an
on Agnes Sorma im Théâ-
aissance in Paris Weih-
eil, wo er bei der Aufüh-
ı" die Rolle des Dr. Rank

ter, Philipp, k. u. k. Hof-
Wien.

ter, Adalbert, Regisseur
t am Residenztheater in
seit drei Jahren Direktor
Schauspielhauses in Putbus
1871 in München geboren.
am Karltheater in Wien
en Theater in Berlin unter
ige engagiert.

anß, *Anna von*, geb.
ne geborene Hamburgerin,
debütierte in Köln als Jungfrau von Orleans und Deborah, trat dann in Danzig, Wien und im königlichen Schauspielhause in Berlin auf. Nach Engagements in Mannheim und Wiesbaden hat sie in vielen Städten Deutschlands, sowie in Amerika gastiert.

1092. ***Suske**, Ferdinand*, am 19. April 1857 in der Nähe von Prag geboren, studierte dort zwei Jahre am Polytechnikum Maschinenbau, ging dann aber zur Bühne über und trat zuerst in Görlitz und Flensburg auf. Von dort engagierte ihn der Vortragsmeister Alexander Strakosch an das Wiener Stadttheater zu Laube. Als Laube die Direktion niederlegte, nahm Suske ein Engagement in Petersburg an, wo er sich volle zehn Jahre hindurch am Kaiserlich Deutschen Theater als Charakterspieler an erster Stelle behauptete. Nachdem diese Bühne unter Alexander III aufgelöst wurde, ging Suske nach Berlin an das Berliner Theater und von dort an das Lessingtheater. Hierauf gastierte Suske am Münchener Hoftheater als Shylock, Harpagon, Dr. Klaus und Benzberg und wurde auf fünf Jahre engagiert. Bei der Aufführung von Wicherts Schauspiel „Aus eigenem Recht" am Berliner Theater unter Barnay gefiel seine Leistung als Großer Kurfürst dem deutschen Kaiser so sehr, daß dieser ihm eine Photographie des bekannten Camphausenschen Bildes mit der Widmung „Dem Darsteller meines großen Ahnherrn i





Agnes Sorma.
— 1085 —





Frau Ssawina.
— 1086 —



Max Stägemann.
— 1087 —



Ludwig Stahl.
— 1088 —

rinzen" war. Thimig, der den Titel
nes k. u. k. Hofschauspielers und Regis-
urs besitzt, ist ein ausgezeichneter Cha-
kterkomiker voll Leben und Ursprünglich-
t, interessant und wandlungsfähig in
issischen wie in modernen Rollen, denen
ein durchaus eigenartiges Gepräge zu
eihen weiß.

)98. *Thomas, Emil, beliebter Komiker,
de am 24. Dezember 1836 in Berlin
ren, begann seine Bühnenthätigkeit im
uar 1855 und erfreute sich bereits bei
n ersten Engagement am Berliner
rich-Wilhelmstädtischen Theater unter
nann großer Beliebtheit, wo er sieben
blieb und unter anderen in der
von Salingre, „Pechschulze", viel Glück
Einen großen Wirkungskreis für
umoristische Begabung fand er am
theater in Hamburg unter Maurice,
sechzehn Jahre lang treu blieb,
gs mit vielfachen Unterbrechungen,
nit Gastspielen ausfüllte. In seiner
dt Berlin entwickelte er schon früh-
in Direktionstalent, indem er zu-
s Woltersdorff-Theater übernahm
7 das Centraltheater leitete. Von
jeren Adolf-Ernst-Theater, wo
Reihe von Jahren engagiert
Thomas zum Metropol-Theater
gen und noch immer eine sehr
raft in Berliner Possen, deren
ihm *auf den Leib* geschrie-
Seine Komik ist von der
äußersten Schärfe und wird von einer un-
aufhörlich wechselnden Mimik und großer
Lebendigkeit in allen Bewegungen unter-
stützt. Trotz seiner unzureichenden Stimm-
mittel ist er auch beim Vortrag von Coup-
lets durch seine geschickte Art des Poin-
tierens der Wirkung auf ein breiteres
Publikum sicher. Er hat eine große Reihe
volkstümlicher Gestalten geschaffen und sein
drastisches Spiel, seine drolligen Verklei-
dungen haben ein Publikum ange-
zogen, das sich bei dem Fremdenverkehr
Berlins immer erneuert. Thomas, der all-
abendlich aufzutreten pflegt und zu den
populärsten Erscheinungen der Reichshaupt-
stadt gehört, hat seine Künstlerlaufbahn
auch in einem Memoirenwerke geschildert.

1099. *Tyrolt, Dr. Rudolf, ist am
23. November 1848 zu Rottenmann in der
Steiermark geboren, begann 1870 seine
Bühnenlaufbahn in Chemnitz, war bis 1872
in Brünn thätig und wirkte dann zwölf
Jahre ununterbrochen als Schauspieler und
Regisseur am Wiener Stadttheater unter
Laube. Durch ihn erhielt er die Rich-
tung für seine Entwickelung, die ihn
immer mehr auf die Darstellung volks-
tümlicher Charaktere hinwies. In Auf-
gaben wie Meineidbauer, Wurzelsepp und
Valentin im „Verschwender" leistet er durch
seine natürliche frische Charakteristik Aus-
gezeichnetes. Später, 1882, wurde er an da
Wiener Burgtheater und zuletzt an d
dortige Volkstheater engagiert, wo er





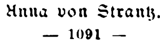
Philipp
— 10

ebenfalls mit Glück
wärtig hat er keine
genommen, sondern
gastierender Künstler
ernsten und komischen
ist dreißig Jahre bei
an achtundvierzig Bü
und Oesterreich gespie
Professor an der Schau
Konservatoriums und
„Chronik des Wiener
herausgegeben.

1100. *Ulrich, Pa
Dezember 1835 in Be
zuerst auf dem Liebha
theatralische Versuche
zeitig am Hoftheater,
glied des Orchesters war







Anna von Strantz.
— 1091 —

Ferd. Suske.
— 1092 —

stets, wenn nicht den Eindruck
ialen, so doch im besten Sinne
zen Künstlerschaft empfängt. Im
gehörte sie der Dresdener Hofbühne
Jahre an. Ihren Platz füllt sie noch
ig mit unverminderter Kraft aus.
Varena, Adolph, wurde am 2.
842 in Mainz geboren, war in
Frankfurt a. O., Danzig und Kassel
Liebhaber und Bonvivant in
e Egmont, Hamlet, Bolz, Doktor
a. engagiert, machte sich aber
ise als Direktor bekannt. 1877
er in Stettin, 1880 in Magde-
später in Königsberg das Stadt-
o er noch gegenwärtig thätig ist.
Stellung als Bühnenleiter ist er
lfsweise künstlerisch thätig.
* **Vignau,** G. W. H. von, Gene-
nt des Hoftheaters und der Hof-
Weimar.
Vollmer, Arthur, seit dem Tode
und dem Rücktritt Liedtckes die
moristische Begabung der Berliner
, an welcher der Künstler seit dem
74 thätig ist. Er trat damals
vunschenen Prinzen" von Plötz
r auch bei seinem fünfundzwanzig-
Jubiläum am Schauspielhause zur
g brachte. Seinen humoristischen
 haftet etwas Weiches und gut-
tives an, wodurch sie besonders
ch *erscheinen.* Die verliebten, zer-
nd bethörten Tröpfe, die er auf
die Bühne brachte und die sich ihr Ver-
hängnis entweder selbst schufen oder durch
den Zufall aus einer lächerlichen Situation
in die andere geworfen wurden, schienen
niemals zu wissen, wie heiter sie uns
stimmten, sondern rannten mit unaufhalt-
samem Eifer in das Netz hinein, das ihnen
aufgestellt wurde. Ihre drollige Mission
war ihnen wirklich Herzenssache. Daraus
entsprang das eigentümlich Liebenswürdige
und Erwärmende in der Vollmerschen Kunst,
deren reich ausgebildete Technik immer nur
Mittel zum Zweck war und daher niemals
zur Manier werden oder das Publikum
ermüden konnte. Die schlanke bewegliche
Figur, das ausdrucksvolle Gesicht, das für
jede Seelenstimmung leicht den charakte-
ristischen Ausdruck findet und vor allem
die sympathische Sprechweise des Künstlers,
der im Dialog nichts verloren gehen läßt
und durch eine hübsche Gesangsstimme und
gediegene musikalische Bildung unterstützt
wird, machen es ihm verhältnismäßig leicht,
den Humor, der in ihm steckt, in Fleisch
und Blut zu verwandeln. Er ist nicht nur
eine zuverlässige Stütze des modernen Lust-
spiels, sondern auch ein vorzüglicher Dar-
steller Molières und Raimunds. Seine
Leistungen als eingebildeter Kranker, Ver-
schwender u. a. sind ersten Ranges.

1104. * **Weiser,** Karl, wurde in Alsfeld
in Hessen-Darmstadt im Jahre 1848 ge-
boren und machte nach seinen ersten Enga-
gements den Krieg gegen Frankreich m





Albin

— 1

ben er in patrio
Vier Jahre war er
Devrients am Hofth
und gastierte dann
mit der dortigen
denen Bühnen, ind
mit mannigfachen
herumtrug. So hatt
verfaßt und am Ha
dem er einige Zeit
hörte, zur Aufführ
tieferen Entwicklung
ningen, wo er dem
zehn Jahre lang an
an den Gastspielreise
Erfolg in Charakter
Weiser hat bewegte
zumachen gehabt



:llen Terry.
— 1095 —



Franz Tewele.
— 1096 —

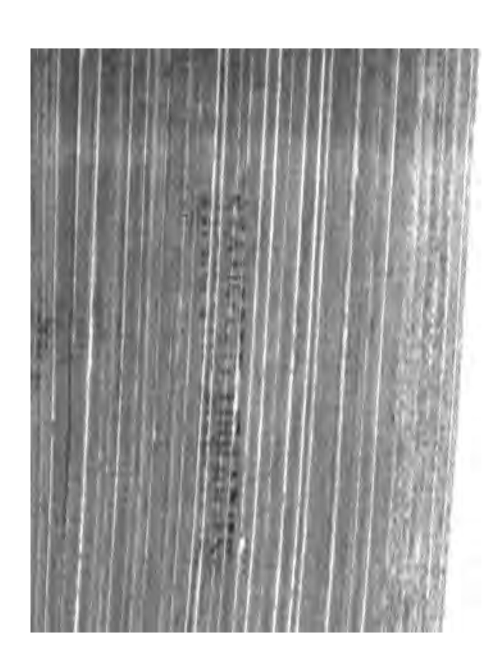
h Wilbrandt, in dessen Lust= aufgetreten war. Sie löste igagement am Wiener Hof= rte vielfach, war auch als tig, ging unter anderem nach d trat 1898, nachdem sie den i älteren Fach vollzogen hatte, i Verband des Burgtheaters ine feingeistige und interes= erin, die frei von der ge= chablone gerade schwierige igend entwickelt, so weit ihre l sie dazu befähigen.

t, Lotte, ist in Berlin ge= ngte als echtes Theaterkind zur nell ein bedeutendes Talent Von Elberfeld kam sie nach Thaliatheater und von dort er Burgtheater, wo sie so ß sie, anstatt an das Deutsche Berlin zu gehen, bereits nach it Dekret angestellt wurde njährigen Kontrakt erhielt. erst in Petersburg bekannt, em Gastspiel des deutschen die erste Naive als Hauben= g und einen bedeutenden Er= Ihr Darstellungsgebiet, auf reifliches leistet, wird durch dame sans-gêne, Cyprienne ufgaben, wie in „Zwei Eisen „Jugend von heute" charak=

ffack, Dr. Eduard, k. und k. Hofrat, Kanzleidirektor des Hofburgtheaters in Wien, schrieb eine Chronik dieser Bühne.

1111. *Wohlmuth, Aloys, Charakter= spieler und Schriftsteller, ist am 25. Juni 1852 in Brünn geboren und war zuerst an den Hoftheatern in Meiningen und Schwerin thätig. 1880—81 finden wir ihn am Thalia= theater in New York engagiert, wo ihm be= sonders Molièresche Figuren wie Harpagon und Tartuffe gelangen. Ein vorübergehen= des Gastspiel am Burgtheater in Wien führte zu einem kurzen Engagement am dortigen Ringtheater. Nach einem drei= jährigen Wirken in Meiningen, wo er als Charakterspieler den Mephisto in den beiden Teilen des „Faust" gab, wurde Wohlmuth an das Hoftheater in München engagiert, wo er noch gegenwärtig thätig ist. Er hat auch eine Reihe litterarischer Arbeiten ver= öffentlicht, Gedichte unter dem Titel „Ferien= träume" 1891, feuilletonistisch gehaltene Studien wie „New Yorker Kunst= und Straßenbilder", „Reisemomente", sowie mehrere Stücke, von denen einzelne interessante Stoffe behandeln und an einigen Bühnen zur Aufführung ge= langten. Wohlmuth vertritt in seinem Spiel die modern realistische Richtung und interessiert auf der Bühne bei einem ge= wissen Mangel der äußeren Mittel durch geistige Schärfe und litterarischen Ehrgeiz.

1112. *Zacconi, Ermete, ausgezeich= neter italienischer Schauspieler, machte sich in seiner Heimat dadurch bekannt, daß er



Hug

auf der Bül
Oswald in
erschütternde
ralistische St
feierte, indem
Krankheit, d
der Nerven f
Gehirnlähmun
regender Nat
Die Berliner
im Oktober
Zacconi ist d
unter den mo
erklärt die See
Leibes, die Lei
beherrscht werd
anhaften. In
sieht er einen
dem nicht nur



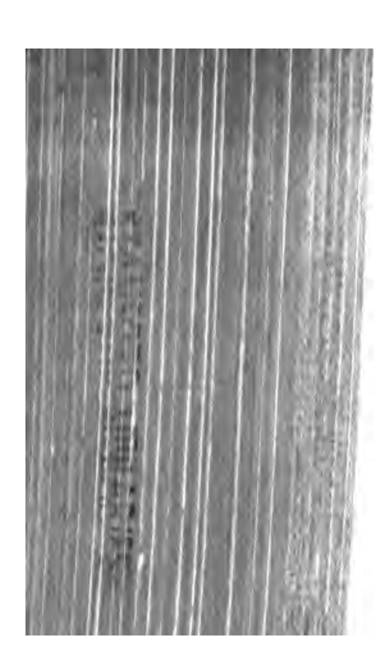
Rudolf Tyrolt.
— 1099 —





Pauline Ulrich
(Adelheid in „Götz von Berlichingen").
— 1100 —

Rollen ein blendender, und erst die Charaktere sich zu vertiefen be-, merkte man bei der Künstlerin Mangel an geistiger Durcharbeitung ller Innerlichkeit. Bei ihrer Nei- zur volltönenden Deklamation ver- sie gewisse charakteristische Fein- und deckte mancherlei Mängel der dualisierung auf. Bei alledem waren edea, Iphigenie, Sappho, Elisabeth des „Graf Essex" und Brunhild in s „Nibelungen" imponierende Lei- , wie sie die deutsche Bühne seit- dem nicht wieder gesehen hat. Seit 1874 gab sie ihr Engagement in München auf und entwickelte eine ausgebreitete Thätig- keit als Gast an fast allen namhaften Bühnen. Im Jahre 1876 vermählte sie sich mit ihrem früheren Lehrer Christen. Als Barnay im Jahre 1888 in Berlin das Berliner Theater begründete, spielte sie bei der Eröffnungsvorstellung die Rolle der Marfa im Schillerschen „Demetrius" und wirkte an dieser Bühne den ersten Winter hindurch. Klara Ziegler hat auch mehrere einaktige Stücke für die Bühne geschrieben.





Adolf Varen

— 1101 —

Deutsche Th

Biog

1115. *Bahr, Herman
1863 in Linz geboren, hat d
reiche, aber sprunghafte Thä
tiker und Journalist name
Wiener Litteraturkreise eine
wonnen, über dessen Wert u
die Meinungen auseinander
impressionistische Natur fühlte
Neuen und Aufregenden ins





Arthur Vollmer.
— 1103 —

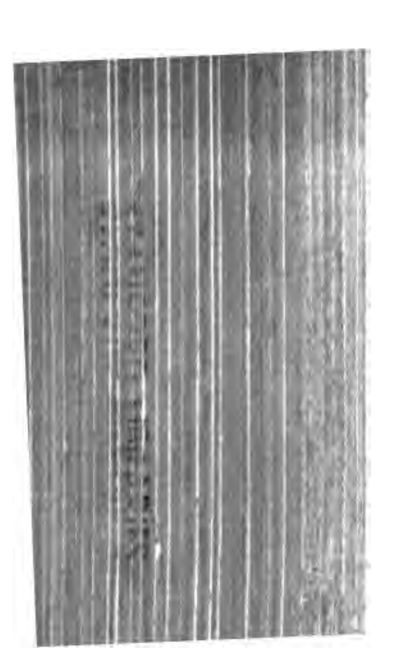


Karl Weiser (Cyrano von Bergerac).
— 1104 —

...am 6. Dezember 1827 in Berlin ge... studierte dort Philosophie und Ge... wurde dann Lehrer, wandte sich ...er dem Einfluß von Karl Gutzkow schließlich der Litteratur zu. Seit ...re 1861 trat er in die Redaktion ...ner „Nationalzeitung" ein, wo er ...ng des Feuilletons und die Be... ...n des königlichen Schauspielhauses ... Seine fein stilisierten Ar... ...t sich oft zu selbständigen Kunst... ...undeten, bekamen bald eine ton... Bedeutung für die deutsche ...k und gewannen gelegentlich auch ...deutung wie bei der Würdigung ...r, auf deren originelle Leistungen ...cenierungskunst der Klassiker ...t aufmerksam machte. Die ...r Kritiken und Essays, die sich ...ater beschäftigten, hat er in ... unter dem Titel „Berliner ... gesammelt.

...tschall, Rudolf v., hervor... ...er und Schriftsteller, auf ...e und erfolgreiche Thätigkeit ... epischem und dramatischem ...r Stelle nicht eingegangen ...rde am 23. September 1823 ...ren und lebt seit 1864 in ...ine umfangreiche poetische ... Thätigkeit entfaltet. In ...riften „Blätter für litte... ...ung" und „Unsere Zeit", ...itete, nahm er lebhaften Anteil an der Kritik neuerer dramatischer Autoren und ihrer einzelnen Werke, während er im „Leipziger Tageblatt" die Aufführungen des dortigen Stadttheaters besprach und diese Stellung auch jetzt noch mit bewunderungswürdiger Rüstigkeit und Frische ausfüllt. Seine ungewöhnlich große Erfahrung, die er auf Grund seiner dichterischen Thätigkeit sammeln konnte, das Frische und Bewegliche seiner Phantasie und das Lebendige seiner Darstellung schützten ihn vor einseitiger Schärfe des Urteils und sicherten seiner Kritik eine anregende Kraft, die über den Leipziger Wirkungskreis weit hinausging. Gottschall hat seine dramaturgischen Abhandlungen mehrfach gesammelt. In dem eingehenden Werke „Paris unter dem zweiten Kaiserreich" nimmt die Schilderung der dortigen Theater, Bühnenschriftsteller und Schauspieler einen breiten Raum ein und enthält Material von bleibendem Wert. In dies Gebiet fallen zum Teil auch seine „Litterarischen Charakterköpfe", die „Litterarischen Totenklänge und Lebensfragen", sein Buch über das „Theater und Drama der Chinesen", sowie seine neueste Schrift „Zur Kritik des modernen Dramas".

1120. Hamel, Dr. Richard, hat sich durch novellistische und kritische Arbeiten vorteilhaft bekannt gemacht und lebt als Redakteur des „Hannöverschen Couriers" in Hannover. Von entschiedenem Wert sind die Aufsätze über das Theater die er in einem dramaturgischen Buch





Emil Werner
— 1105 —

das Agnes Sorma gewidm
melt hat.

1121. *Hart, Heinrich
zember 1855 in Wesel gebor
seit Anfang der achtziger Ja
mit seinem Bruder Julius di
scharfe wie seine Kritik bekan
Modeströmungen bekämpfte,
in den Werken anerkannter
deckte und durch selbständige
Schaffen der jüngeren Gener
anregend wirkte. In dieser
Thätigkeit wurde die dramati
Litteratur mit Vorliebe ber
in Abhandlungen und kritis
interessant beleuchtet. Einer
punkt fand die kritische That
Harts später in der „Täglichen
wo seine Arbeiten mit Rec



Alois Wohlmuth.

— [illegible] —



Ermete Zacconi.

— 1112 —

[illegible] des Burgtheaters [illegible] „[illegible] Tageblatt" [illegible] [illegible] [illegible]

Klaar, [illegible] [illegible]

[illegible], wo er sich mit philosophischen und [illegible]geschichtlichen Arbeiten beschäf- tigte. [illegible]–1872 war er in der Redaktion des „Tagesboten aus Böhmen" thätig und trat im nächsten Jahr bei der „Prager Bohemia" ein, wo er eine ebenso einfluß- reiche wie verdienstvolle Wirksamkeit als Kritiker für Theater und bildende Kunst



Carl von Zeska.

— 1113 —





Clara Ziegler.

— 1114 —



Hermann Bahr.



Heinrich Bulthaupt.

entfaltete. Seine eingehenden Schilderungen und Studien auf diesem Gebiete beruhten

Lehrthätigkeit an der deutschen techn Hochschule in Prag als Dozent für Litter



Heinrich Hart.
— 1121 —



Max Kalbeck.
— 1125 —

rein der „Schillerstiftung“ in seiner
dt ins Leben rief. Klaar hat eine
haltvoller Werke und Abhandlungen
unter denen wir sein dreibändiges
Das moderne Drama, dargestellt in
Richtungen und Hauptvertretern“
884, sowie seine Arbeiten über
zer hervorheben. Im Jahre 1899

siedelte er von Prag nach Berlin über, übernahm die Redaktion des Feuilletons und die Theaterkritik bei den Berliner „Neuesten Nachrichten“ und ging im nächsten Frühling in ähnlicher Stellung zur „Vossischen Zeitung“ über.

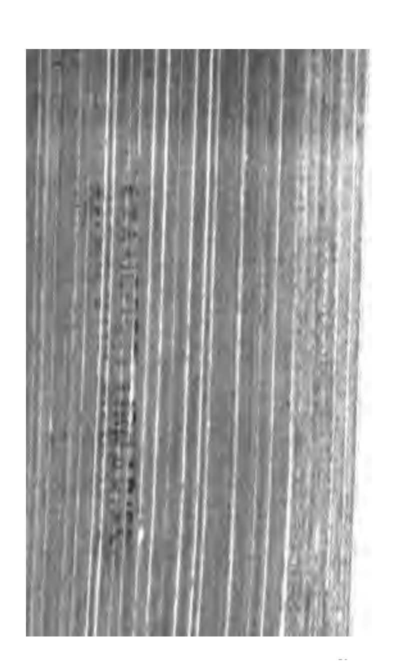
1127. Koch, Profess. Dr. **Max,** bespricht aus der Fülle eines reichen litterarhisto-



Fritz Mauthner.
— 1132 —



Karl Frhr. v. Perfall.
— 1134 —





Ludwig Speide

rischen Wissens die Leistungen
Bühnen in der „Schlesischen
1128. Krause, E., langjä
tonist und Theaterkritiker de
„Hartungschen Zeitung", in
er die Leistungen der dortig
der Direktion des verstorbene
mit ungewöhnlicher Feinhe
kenntnis bespricht. Seine Kr
oft den Charakter selbständig
die für die Klärung des U
Bedeutung litterarischer R
erfreulicher Weise maßgebend
und auch außerhalb der Provi
Beachtung und Anerkennung ge
1129. Landau, Isidor,
20. September 1851 in Zar
Dresden nach Berlin, wo er
Redaktion des „Börsenkourier
die Theaterkritik sowie die T



Aufführungen von Björnsons „Ueber die Kraft“, von dem der erste Teil durch die Eigenart und Tiefe des religiösen Problems fesselte und der zweite mit der Schilderung der modernen Arbeiterbewegung zu einem Bühnenerfolg allerersten Ranges wurde.

1131. Mamroth, Dr. F., siedelte von der Wiener „Presse“, der er als Redakteur und Mitarbeiter eine Reihe von Jahren angehörte, nach Frankfurt a. M. über, wo er die Feuilletonredaktion der „Frankfurter Zeitung“ übernahm. Seine scharfe Feder, die Schwächen und Unklarheiten der dramatischen Produktion rücksichtslos aufzudecken liebt und dem Erfolg keineswegs recht giebt, hat ihn zu einem ebenso angesehenen wie gefürchteten Kritiker gemacht. Seine Urteile haben sich auch gegen die Theater in Berlin und die Richtung, die dort bevorzugt wird, oft mit Entschiedenheit ausgesprochen.

1132. *Mauthner, Fritz, geboren am 22. November 1849 zu Horitz bei Königgrätz, siedelte, nachdem er in Prag das Gymnasium und die Universität besucht hatte, im Jahre 1876 nach Berlin über, wo er im „Berliner Tageblatt“ und im „Berliner Montagsblatt“ eine rege journalistische und kritische Thätigkeit entwickelte. Er zeigte sich bald als einer der kenntnisreichsten Beobachter und Schilderer des Bühnenlebens, das ihm in den künstlerischen Bewegungen der Hauptstadt entgegentrat. Eine Fülle von Kritiken und Studien hat er im „Berliner Tageblatt“ niedergelegt, wobei er sich der naturalistischen Bewegung, wie sie durch die „Freie Bühne“ hervorgerufen wurde, mit Entschiedenheit anschloß. Der satirische Zug seiner Schrift „Nach berühmten Mustern“, durch die er sich zuerst allgemein bekannt machte, giebt auch manchen seiner dramaturgischen Besprechungen einen interessanten Beigeschmack. Neben dem Novellisten und Romandichter hat auch der Theaterkritiker Mauthner ein großes Publikum gefunden, das von seiner Kunst, die Eindrücke der Bühne auf sich wirken zu lassen und sie zu prägnanten Urteilen zu verarbeiten, sich vielseitig angeregt fühlt.

1133. Menfi, Baron, Feuilletonist und Kritiker der „Allgemeinen Zeitung“ in München, wo seine sachkundigen und unparteiischen Urteile von Bühnenleistungen nach Verdienst geschätzt werden.

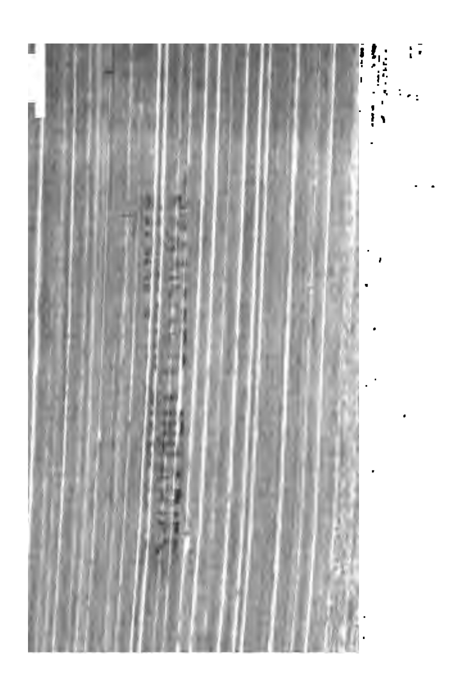
1134. *Perfall, Karl Freiherr v., ist am 24. März 1851 in Landsberg am Lech geboren und lebt seit 1886 in Köln als Feuilletonredakteur der „Kölnischen Zeitung“. Seine trefflichen Essays und Kritiken beschäftigen sich auch regelmäßig mit dem Theater, dessen neue Erscheinungen er mit dem sichern Kunstgefühl des selbständig schaffenden Dichters und aus großer Erfahrung und Sachkenntnis bespricht, ohne sich in seinem Urteil von den Stimmungen der Mode beeinflussen zu lassen.

1135. Räder, Alwill, Sohn des Dresdener Possenschriftstellers R., überaus fleißiger Sammler bühnengeschichtlichen Materials und Verfasser einer wertvollen Schrift über das Krollsche Etablissement, die er bei dessen fünfzigjährigem Jubiläum herausgab, ist an der Berliner „Staatsbürgerzeitung“ als Theaterkritiker thätig und hat sich durch seine große Erfahrung und Kenntnis auch in technischen Dingen, sowie durch sein historisches Wissen, seine Unparteilichkeit und Feinheit der Darstellung bekannt gemacht.

1136. Schütz, Friedrich, geistvoller Feuilletonist der „Neuen Freien Presse“, bei der er auch an der Theaterkritik Anteil nimmt und mit der Gründlichkeit seiner Besprechungen verdiente Beachtung gefunden hat.

1137. *Speidel, Ludwig, ist am 11. April 1830 in Ulm geboren und ging von der Musik, der er sich ursprünglich widmen wollte, zur Journalistik über. In Wien, wohin er 1855 übersiedelte, entwickelte er alsbald als Kritiker und Korrespondent für auswärtige Zeitungen eine Thätigkeit, die in ihm eine litterarische Persönlichkeit von ungewöhnlicher Schärfe und Eigenart erkennen ließ. Sein Einfluß steigerte sich zu tonangebender Bedeutung, als er im Jahre 1872 in die Redaktion der „Neuen Freien Presse“ in Wien eintrat, die Leitung des Feuilletons übernahm und dabei die Leistungen des Wiener Burgtheaters besprach. Seine Kritiken zeigten ein seltenes Feingefühl sowohl für dichterische Arbeiten in den verschiedenen Auszweigungen wie für die schauspielerischen Leistungen, die er meisterhaft zu analysieren verstand. Speidel beherrscht alle Tonarten der kritischen Darstellung von warmer Hingabe an wahrhaft bedeutende Leistungen bis zur äußersten Schärfe des Witzes, der Falsches und Unwahres zu zerstören sucht. Sein Stil ist von musterhafter Klarheit und geistig belebt durch vielseitige Anschauung, so daß er bei der jüngeren Generation der Kritiker geradezu Schule gemacht hat.

1138. Wittmann, Hugo, meisterhafter Feuilletonist und Kritiker der „Neuen Freien Presse“ in Wien, für die er als einer der fleißigsten und beliebtesten Mitarbeiter seit vielen Jahren thätig ist. Seine Artikel zeichnen sich durch geistreichen Fluß und ungewöhnliche Kunst der Darstellung aus, während sie andrerseits aus den gründlichsten Studien hervorgegangen sind. Wittmann hat die Schule des Pariser Journalismus mit bestem Erfolge durchgemacht und mit der Beweglichkeit seiner Phantasie und seiner reichen Erfahrung auf allen Gebieten der Litteratur und Kunst die feuilletonistische Darstellung zur Meisterschaft ausgebildet.



Wie entsteht ein Drama?

Vom Schreibtisch bis zum Rampenlicht.

Von

Paul Lindau.

1141. Der Hang zur dramatischen Dichtung. Jedem deutschen Normalmenschen wohnt der dichterische Drang in höherem oder geringerem Grade inne. Und da der Wunsch zu dichten mit der poetischen Begabung recht oft verwechselt wird, hat Uhland mit seiner gutherzigen Aufforderung, „zu singen, wem Gesang gegeben", viel Unheil angerichtet.

Mit der Lyrik fängt's beinahe immer an; an das Epos wagen sich doch nur die Beherzteren und Hartnäckigeren. Aber daß die Sonne leuchtet, daß es im Frühling treibt und grünt und blüht, daß erwiderte Liebe beseligt und verschmähte unglücklich macht, das fühlen und wissen alle. Und das läßt sich immer wieder in schönen Worten sagen, so oft es auch schon gesagt ist.

Nächst der Lyrik lockt das Drama am stärksten zu dichterischen Versuchen. Aber, wie es in dem schönen Verse heißt:

„Zunächst ist man bloß Lyriker,
Das Drama ist viel schwieriker."

Die Verführung zur dramatischen Dichtung ist leicht verständlich. Die Darbietung des *dichterischen Werkes auf der Bühne ist am sinnfälligsten.* Vor allem anderen entfacht das Theater die Begeisterung der Jugend. Nirgends gewinnt das Werk des schaffenden Dichters eine solche Wärme, eine solche Echtheit und Fülle des Lebens. Der Bühnendichter schafft in Wahrheit eine Welt: die Welt auf den Brettern, und keinem andern ist so wie ihm das Hochgefühl des Schöpfers beschieden.

Die Bühne wirkt auf alle, sie zieht alle an, sie übt auf den dichterischen Trieb den mächtigsten Anreiz.

Daher die unheimlich und unwahrscheinlich starke Produktion. Vom hoffnungsvollen Sekundaner bis zur pensionierten Exzellenz, vom tüchtigen Handwerker bis zum grundgelehrten Forscher — der Jüngling wie der Greis am Stabe, — alle pflegen in ihren Mußestunden geheimen oder offenkundig vertrauten Umgang mit der tragischen Muse, dessen Früchte oft komisch sind, oder buhlen tragisch mit der komischen.

Die Frage, wieviel Dramen in dem gesegneten Deutschland entstehen, kann auch nicht annähernd verläßlich beantwortet werden. „Weißt du, wieviel Sterne stehen an dem blauen Himmelszelt?" Na[ch] einer schon vor langen Jahren

Manuskripte, der n
deren Quantum sich
entzieht, so wird das
zwischen der Uerein
dem möglichen Kon
schlimmer.

Welche Summe v
Hoffnungen, von ve
von beiden Teilen
in dieser grausame
Aufgabe!

1142. Die ersten
Allgemein zutreffen
Entstehung eines Dr
natürlich nicht sagen.
etwas individuell ist
geistige Schöpfung,
Dichters, des Künstl
auch das Werden eine
Dichtung durchaus v
Urhebers bestimmt.
Anfang an bis zum
Es ist eine Frage
ments, der Lebensbed
ursprünglichen Begab
erworbenen Bildung, d

Freund, der überlegene Lebemann, der ami raisonneur, in gewissem Sinne eine moderne Personificierung des antiken Chors, dank der großartigen Leistung des Schauspielers Felix als „Desgenais“ zur typischen Figur geworden ist. Die großen Komiker des Palais-Royaltheaters haben eine ganze Schwanklitteratur gezüchtet: der krächzende Grassot mit seiner Aztekenhäßlichkeit, Hyacinth mit seinen wundervollen Augen, seiner Cyranonase und seinem unbeschreiblich komischen Blabbern, Lhéritier mit seiner behäbigen Gemütlichkeit des Pariser Epiciers, Lasouche als verblödeter Diener, die dicke Thierry als schmachtend verliebte Alte. In jedem kleinen Meisterwerke des prächtigen Labiche ist die unmittelbare Einwirkung dieser schauspielerischen Individualitäten auf die Gestaltung des Bühnenwerkes ganz unverkennbar. So war es, und so ist es noch heute. Die größten, neueren Schauspielerfolge in Frankreich sind mit der Darstellung der Hauptrollen unlösbar verknüpft. Man braucht die Réjane und die Judic und des glücklichsten Dichters Rostand Helden: Coquelin und Sarah Bernhardt nur zu nennen, um sich zu vergegenwärtigen, welche Anregungen der französische Bühnenautor von der schauspielerischen Individualität seiner Künstler empfangen hat.

1143. Die weitere Ausgestaltung. Wie die erste Anregung, so sind auch die weiteren Stadien im Entstehen eines dramatischen Werkes von unendlicher Vielfältigkeit. Da treten im Gestaltungsprozesse vor allem zwei Grundverschiedenheiten hervor.

Dem einen schwebt zunächst das Sachliche vor: er sieht die Situation, die sich immer schärfer vor seinem geistigen Auge festigt. Zu dieser Festigung und Stütze tritt dann erst das Menschliche, das Persönliche hinzu. Der andere dagegen sieht zunächst die Menschen, die Charaktere. Er führt sie zusammen und erst aus den Gegensätzen, in die sie zu einander treten, ersteht die Situation, der Konflikt.

Bis dahin wogen die bildenden Elemente im Geiste des Dichters noch in chaotischem Durcheinander, als rudis indigestaque moles in Dunkel und Verworrenheit. An allen diesen Vorgängen ist er eigentlich auch nur passiv, oder doch receptiv beteiligt gewesen. Jetzt aber, da der geistige Rohstoff Lichtung und Ordnung, Gestaltung erfordert, wird seine aktive und produktive Teilnahme beansprucht, und jetzt wird sich zeigen, ob er Dilettant oder Künstler ist. Gehört er unter den vielen, die sich berufen fühlen, zu den Auserwählten, so wird er bei der Gestaltung des ihm dargebotenen Stofflichen aus dem Eigenen heraus schöpfen, er wird selbst erfinden und finden. Fühlt er das Bedürfnis, sich an „bewährte Vorbilder“ anzulehnen, nach „berühmten Mustern“ zu arbeiten, ängstlich und knechtisch nachzumachen, anstatt in Unbefangenheit und Freiheit selbst zu schaffen, so kann er freilich noch immer ein ganz geschickter Dilettant sein, ein Künstler ist er nicht. Er entadelt die schöpferische Thätigkeit zur nüchternen, frostigen, papierenen, handwerksmäßigen Mache.

Nicht nur die Art der Anregung, das erste Werden und die spätere Ausgestaltung des dichterischen Materials weisen weit auseinanderliegende Verschiedenheiten auf, die sich aus der Verschiedenheit der Individualitäten ergeben. Dieselben Verschiedenheiten zeigen sich au[ch] in der Entstehung der einzel[nen] Werke eines und desselben [...]

[illegible] wie
[illegible] geharnischt in Wel
[illegible] der Stirne des [illegible]
[illegible] anderen dag
[illegible] voll [illegible]
[illegible]

[illegible] der
[illegible] Gestal
[illegible] Geistes [illegible]
[illegible]
[illegible] sie [illegible]
[illegible] und [illegible]
[illegible] aus [illegible]
[illegible] Stimmung", [illegible]
[illegible] im [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] das [illegible]
[illegible] will, [illegible]
[illegible] eine [illegible]
[illegible]
[illegible] eine Klein[illegible]
[illegible] Kleinmalerei [illegible]
[illegible] der Stimmun[illegible]
[illegible] Dichter erscheint's [illegible]
[illegible] Reiter auf feurig[illegible]
[illegible] das Ziel [illegible]



gerade das Gegenteil von Zerstreutheit ist, nämlich straffe Konzentration und Sammlung) — sie kommen ihm nur am Pulte, wenn er das erste Blatt vor sich sieht und die Schreibwaffe in der Hand hält. So arbeitete z. B. Hackländer, der von sich erzählte: „Mehr als einmal habe ich, wenn's mit der Erfindung haperte, halb gedankenlos die Worte geschrieben: „In diesem Augenblicke klopfte es leise. . . ." Und dann bin ich immer sehr gespannt, zu erfahren, wer eigentlich geklopft hat und wer hereinkommt?"

Ein vierter macht es wieder ganz anders . . . noch anders ein fünfter, ein sechster u. s. w.

Es giebt eben kein Rezept zur Herstellung eines Dramas. Was die dramaturgischen Kochbücher darüber sagen, mag mehr oder minder geistvoll sein; praktischen Wert hat es kaum. Es sind Bücher wie die Apokrypha, die zwar gut und nützlich zu lesen, aber der heiligen Schrift nicht gleichzustellen sind — der Schrift, die der heilige Geist mit Geheimzeichen in die Seele des Dichters eingezeichnet hat. Ein jeder macht's halt auf seine Weise. Dem fertigen Stücke sieht's doch niemand an, wie es entstanden ist. Es braucht auch niemand zu wissen, nicht einmal der Dichter selbst. Und ob es gelungen oder mißraten ist, hat mit der Herstellungsweise gar nichts zu schaffen.

1145. Die Taufe der handelnden Personen. Wenn nun der dramatische Dichter mit seiner Arbeit beginnt, so hat er sich zunächst mit einer Aeußerlichkeit abzufinden, die zwar geringfügig erscheint, aber gar nicht unwichtig ist. Bis zu diesem Augenblicke sind die Gestalten, die seine Ideen auf der Bühne verwirklichen sollen, eigentlich nur Schemen, die auf das *Zauberwort* harren, zu lebenden Wesen zu werden. Um ihnen Leibhaftigkeit zu geben, um sie für seine Zwecke dienstbar zu machen, fühlt er instinktiv das Bedürfnis, von jedem einzelnen eine Art von Civilstand aufzunehmen. Solange er nicht weiß, wie alt sie sind, wie sie aussehen, wie ihr bisheriger Lebensgang gewesen ist, welcher Art ihre verwandtschaftlichen und freundschaftlichen Beziehungen sind, weiß er nichts Rechtes mit ihnen anzufangen. Zum Civilstand gehört aber vor allem der Name. Und hier ist der Name nicht Schall und Rauch. Die Frage: wie tauf' ich meine Helden?, die Ernst Eckstein einmal in einem hübschen Aufsatze erörtert hat, ist gar nicht leicht zu lösen.

Absolut neutral, farblos und nichtssagend soll der Name nicht sein. Mit dem Klang des Namens verbindet sich doch unwillkürlich eine gewisse Vorstellung des Individuums. Und es ist wohl auch kein Zufall, daß der Name so oft mit seinem Träger sich deckt. Körperliche oder geistige Eigentümlichkeiten, Stamm und Gewerbe haben eben dem Urahnen die Bezeichnung gegeben, die zum Familiennamen geworden ist, und diese Eigentümlichkeiten des Ahnen haben sich mehr oder minder erkennbar auf die Enkel vererbt wie die Namen selbst: Langbein und Großkopf, Scharf und Spitzer, Müller, Fischer, Kretschmer u. s. w.

Bei Künstlern und Dichtern, die sich mit dem Schönen beschäftigen, sind die wohllautenden Verbindungen zwischen Vor- und Zunamen etwas ganz Gewöhnliches. Man denke nur an Gotthold Ephraim Lessing, an Wolfgang Goethe, Heinrich Heine, Emanuel Geibel, Gottfried Keller, Paul Heyse, Adolf Wilbrandt, Gerhart Hauptmann, an Johann Sebastian Bach, Wol

[illegible], den paßliche
[illegible]lichen Namen, den ih
[illegible]rich gegeben hat, mu
[illegible]hen und klangvollen
Es ist also richtig
[illegible] seinem Gei
Namen giebt, der ar
[illegible]ermaßen anklingt
[illegible] keinen lächerliche
[illegible] Menschen keinen heroi
[illegible] Den typischen Men
[illegible] 17. und 18. Jahrh
[illegible] griechischen Ur
[illegible], Craon, Philint,
[illegible] nicht mehr getra
[illegible] auch nicht, daß n
[illegible] zu Anfang [illegible]
Mitte des vorigen J
[illegible]e Art der Persönlich
[illegible]machloser Grobheit d[illegible]
men bezeichnet, den Junk
den Jesuiten Schleich[illegible]
[illegible], den Schneider
Schuster [illegible] und
[illegible] tauft. Das Cha[illegible]
[illegible] eben nur anklingen
Als ein Beispiel f[illegible]

Schwager, die vorlaute, freche, aber treuergebene Magd. Er erfährt, wie sich in das Heim des leichtgläubigen, geistig beschränkten, wohlbegüterten Hausherrn ein frömmelnder Schurke eingeschlichen hat, der die Frau verführen und die Tochter freien will. Alles ergiebt sich mühelos, selbstverständlich. Es ist ein wahres dichterisches Kunstwerk, das so vollkommen kaum einem Zweiten gelungen ist.

Der unbeholfene Autor verrät sich gleich in der Exposition durch plumpe Handgreiflichkeit. Da läßt er gemächlich im Zwiegespräch seine Personen von Dingen sprechen, die sie längst kennen müssen, — bloß damit die Zuschauer sie erfahren. Die Eheleute erzählen sich, wie ihre Ehe zustande gekommen ist, der Sohn berichtet seinen Eltern, daß er seine Jugend beim Onkel verbracht hat und ähnliches. Oder der Dichter macht es sich sogar noch bequemer und läßt den Betreffenden in einem längeren Selbstgespräch alles das sagen, was der Zuschauer wissen muß. Daher wohl die Idiosynkrasie gegen die Monologe, die von den Modernen als künstlerische Verworfenheiten geächtet werden — obwohl es doch recht schade wäre, wenn die Monologe im „Faust", „Tell", „Hamlet" und „Othello" nicht geschrieben wären.

Man hält heutzutage die Höflichkeit dem Zuschauer gegenüber, ihm mühelos beizubringen, was er zu erfahren ein Recht hat, überhaupt für entbehrlich. Ja, die Skandinavier, die auf unsere jüngste dramatische Dichtung so stark eingewirkt haben, mit Ibsen und Björnson an der Spitze, legen es geradezu darauf an, das Publikum über Wichtigstes möglichst lange im Unklaren zu lassen, das, was die Klassiker der alten Schule so früh wie möglich zu sagen für richtig hielten, möglichst spät zu sagen. Mit dieser Geheimthuerei erzielen sie allerdings oft eine Erhöhung der Spannung. Es ließe sich aber doch wohl darüber streiten, ob das gerade als ein vornehmes dichterisches Mittel, oder nur als eine „ficelle" neuer Art, als moderne Mache anzusehen ist.

1147. Der Aufbau. Ob nun die Exposition mit sonniger Klarheit ausgedrückt oder in nebelhafter Verschwommenheit angedeutet, ob sie früher oder später dargeboten wird, — sie bildet den Untergrund, auf dem sich die Handlung bewegt. Aus den Gegensätzen, in denen die Personen zu einander stehen, erhält die Handlung ihre Kraft, und sie erreicht ihren Höhepunkt da, wo diese Gegensätze am schroffsten aufeinander stoßen, wo der „Konflikt" scheinbar oder wirklich unversöhnlich und unlösbar ist. Diese Hauptscene — „la scène à faire", wie sie der französische Kritiker genannt hat — befindet sich in den meisten wirksamen Bühnenwerken am Schlusse des vorletzten Aktes — da in neuerer Zeit die Vierteilung der dramatischen Dichtungen vorherrscht, also als dritter Aktschluß. Somit wird auch der dritte Aufzug für den Bühnenerfolg gewöhnlich der wichtigste.

Der vierte Aufzug soll nach der alten Auffassung die Lösung des Konflikts bringen oder die Unversöhnlichkeit der Gegensätze darthun; der Ausgang soll „befriedigend" oder „tragisch" sein.

Empirisch darf der Satz aufgestellt werden, daß bei diesem Schlußakte die dichterische Kraft oft versagt. Die Verwicklung gelingt eben besser als die Entwirrung. Der „Tartüff", an dem sich die Technik des Dramas am einfachsten demonstrieren läßt, dieses musterhaft aufgebaute Lustspiel: mit seiner un

gleichlichen Exposition, seiner stetig aufsteigenden Handlung, die sich am Schlusse des vorletzten Aktes — Entlarvung des lüsternen Heuchlers und, darauf folgend, Bedrohung des leichtgläubigen Thoren durch den nun cynisch frech gewordenen ertappten Sünder — zur höchsten Höhe erhebt — selbst der „Tartüff" leidet an der Schwäche einer recht unwirksamen und konventionellen Lösung.

Aus diesem Erfahrungssatze heraus, daß der Schluß der Schau- und Lustspiele oft fehlschlägt, haben die klugen Modernen ein neues dramaturgisches Gesetz gebildet, das die alte Satzung, ein rechtschaffenes Stück derart zu schließen, daß „sie sich kriegen" oder untergehen, einfach aufhebt, — ein Gesetz, das die Schlußlosigkeit als Schluß dekretiert und dem Dichter verstattet, mit einem Fragezeichen aufzuhören. So

glauben wollte, daß hier Dra
tikern und solchen, die es wer
wollen, Anweisungen zur Herstell
eines Bühnenwerkes gegeben
den sollen. Die Kunst, ein g
Stück zu schreiben, kann ebe
wenig gelehrt wie das Genie
züchtet werden. Hier sind eben
aus einem größeren Komplexe
matischer Dichtungen gewisse Ei
heiten hervorgehoben, die durch
stete Wiederkehr sich gewisserma
zu Regeln gefestigt haben — a
dings zu Regeln mit unauf
baren Ausnahmen. Auf die Fr
wie macht man ein gutes St
giebt es nur die eine Antwort
schreiben!

1148. Erste Vorlesung.
langen wonne- und qualvo
Stunden hat nun der Dichter
Werk vollendet. Er hat so f
fältig gearbeitet, so viel ge
daß seiner Meinung nach ni

des Vorlesers hängen soll, sich ganz ruhig eine Cigarette angesteckt. Während des letzten Aktes hat der Mensch sogar mehreremal gegähnt!.. Und sein Schlußurteil? „Es ist alles viel zu lang, viel zu breit!" Die billige Kritik der Mittelmäßigkeit!...

Die Vorlesung hat doch nicht mehr als vier Stunden beansprucht. Und auf der Bühne wird's ja viel schneller gehen! .. „Don Carlos" ist doch viel länger! .. Und wenn's nun wirklich ein Viertelstündchen länger dauert, das schadet doch nichts! Dann kommen die Leute eben eine Viertelstunde später nach Hause. Das Publikum muß erzogen werden. Hat sich Richard Wagner etwa um die Länge des sogenannten Theaterabends gekümmert? Hat es der „Götterdämmerung" geschadet, daß sie länger ist als der „Trompeter von Säkkingen"? Es giebt nichts Unkünstlerischeres als das Ellenmaß. Wie dem auch sei: gekürzt kann an dem Stücke, wie es jetzt ist, nicht mehr werden. Jeder Strich wäre eine Amputation. Und zum Torso ohne Arme und Beine soll die lebenskräftige Wohlgestalt nicht verstümmelt werden. Dazu wird der vaterstolze Schöpfer nie und nimmer seine Zustimmung geben.

Die lächelnde Ueberlegenheit, die der Dichter den laienhaften Aussetzungen des überschätzten Freundes gegenüber bewahrt hat, ist einer gewissen Verstimmung gewichen, als er am andern Morgen in der Einsamkeit seines Arbeitszimmers das Manuskript noch einmal durchblättert hat. Der nörgelnde Freund hat ohne Zweifel in allen Punkten unrecht. Indessen ... es wäre unbillig, ihm eine gehässige Absicht zuzuschreiben. Es ist eben ein Dutzendmensch mit dem Durchschnittsurteil des Publikums.

Ja aber ... für das Publikum ist sein Werk nun doch einmal bestimmt. Und wenn sich der Dichter auch niemals zur Liebedienerei gegenüber der blöden Menge erniedrigen und der faulen Bequemlichkeit nie das geringste Zugeständnis machen wird, — in Kleinigkeiten darf man ja den eingefilzten Gewohnheiten entgegenkommen, ohne sich dabei etwas zu vergeben.

Die große Schleierscene ist ja wirklich etwas lang. Das hat er gestern beim Vorlesen selbst gefühlt. Es ist freilich schade um jedes gestrichene Wort. Aber da mögen denn in Gottes Namen noch einige allenfalls entbehrliche Stellen ausgemerzt werden. Aber damit hat diese widerwärtige, handwerksmäßige Abknappserei auch ihr Ende!

In einer Beziehung ist die unerfreuliche Vorlesung doch nützlich gewesen. Sie hat ihn gelehrt, daß er wohl daran thun wird, wenn er von seinem Vorhaben, das Manuskript vom Schreiber kopieren zu lassen, Abstand nimmt und selbst die Reinschrift besorgt. Freilich eine lange und wahrscheinlich nicht sehr unterhaltende Arbeit, aber vielleicht nützlich.

Bei der Abschrift stellt sich nun aber heraus, daß diese Arbeit keineswegs so mechanisch ist, wie der Autor sie sich vorgestellt hatte. Bei jedem Satze sieht er unwillkürlich das abgespannte Gesicht des Freundes, das mühsam unterdrückte und schließlich ehrlich eingestandene Gähnen. Und siehe da! Die allenfalls noch möglichen Kürzungen beschränken sich nicht auf die bewußte Schleierscene allein: auf jeder Seite fallen einige Wörter, auch wohl längere Auseinandersetzungen, abschweifende Reden und Gegenreden aus; ja, ganze Scenen werden beseitigt, deren Inhalt erschöpfend in wenigen eingefügte[n] Sätzen wiedergegeben werden kon[n]

[illegible] Leibhaftigk[illegible]
zu geben, ist doch [illegible]

1119. Einrei[illegible]
nahme des Sti[illegible]

[illegible] Mehrza[illegible]
[illegible] Produktion[illegible]
[illegible] freilichen [illegible]
[illegible] Bild[illegible]
in den [illegible]
[illegible], die das
[illegible] Auftrag
[illegible] lehrer [illegible]
[illegible] Versuche
[illegible], [illegible]
[illegible] von den
[illegible] der [illegible]
[illegible] den Hunderte[illegible]
mit denen die [illegible]
[illegible] werden, [illegible]
oder minder [illegible]
[illegible] a[illegible]
[illegible]gehen, von
[illegible] sein.

Wir lassen viel[illegible]
[illegible], den [illegible]
[illegible]: ein begabter
[illegible] Lehrer[illegible]

hingegen, die sich nicht sogleich als elende Stümpereien verraten, werden gelesen, und wenn sie auch nur eine Spur von Talent, von Ursprünglichkeit aufweisen, sogar mit besonderer Aufmerksamkeit. Auch die von völlig unbekannten Autoren. Unbekannt haben doch alle einmal angefangen, auch die berühmtesten.

Allerdings dauert's manchmal ein bißchen lange. Unser Autor macht sich keine Illusionen. Der Direktor ist ein vielbeschäftigter Mann. Acht bis zehn Tage werden gewiß vergehen, ehe er das Stück lesen kann. Aber es vergehen vierzehn Tage, drei Wochen, vier Wochen. Keine Antwort. Da reißt dem Dichter die Geduld. In einem sehr ungehaltenen Briefe behandelt er das alte Thema: so behandelt Deutschland seine Dichter! Nach einiger Ueberlegung zerreißt er den Brief und schreibt einen zweiten, ruhiger und artiger: eine einfache Erkundigung nach dem Schicksal seines Manuskripts. Darauf erfolgt, zwar nicht umgehend, aber doch ziemlich schnell aus dem Bureau eine höfliche Empfangsanzeige mit Dank. Der Direktor hat noch so viel früher eingegangene Stücke zu lesen, daß er erst in einiger Zeit die Dichtung, die ihn besonders interessiert, wird prüfen können; sobald wie irgend möglich wird ihm Bescheid zugehen.

Also schön! der Autor wartet. Er muß lange warten. Es erbittert ihn. Er ist in gräulicher Stimmung. Endlich, endlich nach weiteren sechs Wochen kommt der sehnlich erwartete Brief mit dem Stempel des Theaters.

Das Stück ist angenommen. Aber unter Bedingungen. Der Herr Verfasser muß sich zu energischen Kürzungen entschließen. Es handelt sich nicht *etwa um kleinere* Striche, wie sie sich während der Prob[en] von selbst ergeben; nein: das gan[ze] Stück ist viel zu breit! Abgeseh[en] von all den zwar geistreichen, ab[er] viel zu redseligen Kleinigkeiten [in] den ersten beiden Akten kann d[er] dritte Akt um etwa ein Dritt[el,] muß der vierte um die gute Häl[fte] gekürzt werden. Die Dichtung en[t]hält das Material zu einem gute[n,] voraussichtlich auch erfolgreich[en] Theaterstück; aber so wie es ist, [ist] es noch kein Stück.

„Der Direktor ist ein Esel! Di[e] Zumutung! Lieber ziehe ich me[in] Stück zurück und gebe es ein[er] andern Bühne."

Und wieder wird der unbequem[e,] aber gute Freund zu Rate ge[zo]gen. Er teilt die Empörung d[es] Dichters durchaus nicht. Er b[e]glückwünscht ihn vielmehr zu de[m] schönen Vorerfolge, daß das St[ück] für die Aufführung überhaupt ern[st]haft in Aussicht genommen wi[rd.] Im übrigen kann er dem Dir[ek]tor, der den Ruf eines erfahren[en] Theatermannes hat, auch gar ni[cht] so unrecht geben. Er kann i[m] Gegenteil nur dazu raten, de[m] Direktor die geforderten Zugestän[d]nisse zu machen.

Nach langem Widerstreit sie[gt] die verständige Ueberlegung. [In] einem gutstilisierten Dankbri[ef] wird die Frage der Kürzung[en] mit einer feinen diplomatisch[en] Wendung umgangen. Darüber wür[de] sich ja auf den Proben noch red[en] lassen, die doch wohl für die all[er]nächste Zukunft angesetzt werd[en] würden, da sonst ja die günstig[e] Theaterzeit verpaßt werden wür[de.]

Antwort des Direktors: V[on] einer Aufführung in dieser Spi[el]zeit könne gar nicht die Rede se[in.] Die vorliegenden Verpflichtunge[n ...] Es wäre sogar gewissenlos, we[nn] er dem Autor für die nä[chste] Spielzeit die Aufführung mit[...]

schriftstellerischen Schaffens. Zu einer größeren, ernsten Arbeit fühlt er sich ganz und gar nicht aufgelegt. Die Ungewißheit über das Schicksal der vollendeten raubt ihm die Stimmung. Zu kleineren hat er keine Lust.

Immer wieder durchblättert er das Manuskript seines Schauspiels, und immer wieder wird an den verwünschten beiden letzten Akten herumgeschnitten. Ihr Leibesumfang hat sich schon in wahrhaft beängstigender Weise vermindert; aber freilich zum Skelett abgemagert, wie die tyrannische Blödheit des Theaterpraktikus es will, sind sie noch nicht.

Beruht denn die ganze Kunst unserer siebenmal weisen Theaterleute darin, ein vollsaftiges Geschöpf auf Haut und Knochen auszudörren? Streichen, streichen! Immerzu streichen! Weiter wissen sie nichts! Weiter thun sie nichts! Sie haben offenbar keine Ahnung, wie sie sich an der geweihten Ma-

stätigt wird. Das freut ihn schon! So mürbe ist er durch das lange Warten, so genügsam ist er geworden.

1151. Vorbesprechung mit dem Dramaturgen. Bis zu diesem Tage ist es ihm nur einmal geglückt, bis zum Direktor vorzudringen, — kurz vor Schluß der vorigen Spielzeit. Er muß ein recht unzugänglicher Herr sein, dieser Direktor! Beständig hat er Ueberbürdung mit Arbeit vorgeschützt. Allerdings ist der Direktor damals sehr artig gewesen, das läßt sich nicht leugnen; er hat dem Dichter viel Erfreuliches und Ermutigendes gesagt. Dabei natürlich wieder darauf hingewiesen, daß das Stück einer strafferen Zusammenziehung dringend bedürfe. Anders thun's ja diese Leute nun einmal nicht! Beim Abschiede hat er ihm eine eingehendere Besprechung für später verheißen, die wohl am zweckmäßigsten einige Zeit vor der Aufführung stattfinden sollte. Das war im Frühjahr gewesen. Nun war der Herbst vorbei. Weihnachten stand vor der Thür. Der Direktor rührte und regte sich nicht.

Schließlich krümmt sich auch der Wurm ... Der Autor bittet den Herrn Direktor sehr dringend um eine Konferenz, damit man nun endlich über die Sache ins Reine komme.

Der Herr Direktor bedauert lebhaft. Seine Zeit ist durch die Einstudierung des neuen Schauspiels vollkommen in Anspruch genommen. Indessen wird sein Vertreter, der Dramaturg, der von den Intentionen des Bühnenleiters vollkommen unterrichtet ist, sich ein besonderes Vergnügen daraus machen, dem Dichter jede gewünschte Auskunft zu geben.

Na also der Dramaturg! Ein wohlerzogener Mann in den mittleren Jahren, äußerst verbindlich in den Formen, sehr bei der Sache. Scheint einiges Urteil, große Routine und ein unheimliches Gedächtnis zu besitzen. Kennt ganz genau alle Stücke, die während der letzten fünfzehn Jahre auf irgend einer Bühne aufgeführt worden sind, ihre Besetzung, ihr Schicksal. Er hat natürlich das Stück unseres Dichters gelesen, — sogar vor dem Direktor, den er auf diese sehr bemerkenswerte Arbeit besonders aufmerksam gemacht hat ... A la bonne heure! Mit dem Manne läßt sich doch reden.

Den Aufführungstermin genau zu bestimmen, ist zur Zeit leider unmöglich. Es harren noch Dutzende von Dichtern, die sich genau in derselben Situation befinden, mit derselben Ungeduld, mit denselben Ansprüchen. Indessen ... man wird ein Uebriges thun und wenn irgend möglich, das Stück in der zweiten Hälfte des März oder im April herausbringen.

Gerechter Himmel! Wieder vier Monate warten!...

Es geht beim besten Willen nicht anders. Uebrigens wird die Zeit ja nicht verloren sein. Der Dichter kann die Pause recht schön zu einigen kouragierten Strichen verwerten.

„?!!"

Denn die bis jetzt vorgenommenen Kürzungen sind ja an sich recht anerkennenswert, aber noch lange nicht beherzt genug. Der Direktor, ein ausgezeichneter Regisseur, von bestem Geschmack, mit vorzüglichen Einfällen, hat nur eine Schwäche: er verliebt sich in gewisse Einzelheiten des Dramas, das er in Scene setzt, — in Kleinigkeiten, die er durchaus nicht opfern mag, und um derentwillen er auch Entbehrliches durchgehen läßt. Das ist ein Fehler. Was entbehrlich i

[illegible] zugetra
Langsam wie
der Winter da
[illegible] verschie.
[illegible]
[illegible]
[illegible]ter, der
[illegible] beiwohnt,
[illegible]dung zu
[illegible] einen [illegible]
kam, bei den an
[illegible] Wie kann
[illegible] haben? U
[illegible]rektor ein so
Wie das [illegible]
[illegible] . . . [illegible]
[illegible]mmel zu [illegible]

1152. Die Lei

[illegible] [illegible]
[illegible]!

An der [illegible]
[illegible]
[illegible] Dramaturg
Namen des Duel
[illegible] einladet
[illegible], vormittags
[illegible]erige Beirede

ungen Reden in der Schleierscene
inige Sätze weglasse?"

„Die habe ich selbst schon be-
eutend zusammengestrichen," be-
erkt der Dichter.

„Gewiß! Aber beim Lernen habe
h die Empfindung gehabt, als ob
a noch manches schleppte. Viel-
icht darf ich's heute so lesen, wie
h es mir eingerichtet habe. Wir
önnen ja die ursprüngliche Fassung
mmer wieder aufnehmen, wenn der
Dichter es wünscht."

„Lesen Sie nur die kürzere Fas-
ung!" unterstützt der Dramaturg.
Da lahmt es wirklich ein bißchen."

„Einige Kleinigkeiten, die aber
icht der Rede wert sind, habe ich
ch weggelassen. Ich bin sicher,
r Herr Doktor wird damit ganz
nverstanden sein," bemerkt jetzt
e Sentimentale.

„Das ist ja unvermeidlich!" fällt
r Bonvivant ein. „Ich habe ge-
iß den unbedingtesten Respekt vor
m dichterischen Wort; aber Striche
üssen gemacht werden . . ."

„Unbedingt!" bekräftigt der Dra-
aturg.

„Ich habe einen kleinen Strich
fgemacht," schmunzelt der komische
ater. „Eine Pointe! Die lasse ich
ir doch nicht entgehen! Aber in
r Schleierscene habe ich Einiges
reichen müssen."

„Ich auch," säuselt die Naive.

Und so einer nach dem andern.
lle neun! Es ist zum Verrückt-
erden.

„Weiter, weiter!" dekretiert der
irektor.

Was der unselige Autor aus-
eht! . .

Nach dem zweiten Akte wird eine
ause gemacht.

„Sagen Sie 'mal," sagt der
irektor, der den Dichter etwas
eiseite nimmt, „haben Sie nicht
s Gefühl, als ob alles noch viel
lang wäre?"

Der Dichter antwortet kaum noch.
Er sieht, wie der Dramaturg mit
den Darstellern der beiden Haupt-
rollen die Pause arglistig benützen,
um über den Tisch gebeugt, mit
dem Bleistift in der Hand, das
Werk der Verwüstung in ihren
Rollen heimtückisch fortzusetzen. Er
ermannt sich kaum noch zu einem
schwächlichen Protest gegen die Ge-
waltsamkeiten in den beiden letzten
Akten. Da haben die verstümmeln-
den Vandalen, Direktor, Dramaturg
und Schauspieler am schlimmsten
getobt. Von der großen Schleier-
scene ist kaum die Hälfte übrig-
geblieben, und der letzte Akt ist
völlig ausgeholzt: nur noch Stümpfe.

Mögen sie's nun machen, wie sie
wollen. Sie wollen's ja doch besser
wissen. Und sie sind allesamt im
Komplott — alle gegen einen!

Der Direktor bemerkt, während
sich die Gesellschaft geräuschvoll er-
hebt und mit beleidigender Eile
das Feld räumt, des Dichters ge-
drückte Stimmung.

„Es ist wirklich unklug," sagt er
tröstend, „daß man den Dichter zur
Leseprobe einladet. Es hat keinen
andern Zweck, als ihn nervös zu
machen. Ein Gutes hat die Probe
aber doch für Sie gehabt: Sie
werden sich nun von der Notwendig-
keit, daß noch viel mehr gestrichen
werden muß, selbst überzeugt haben.
Wir haben nach Abzug der Pausen
noch über vier Stunden gelesen.
Das ist entschieden viel zu lang!"

Der Dichter verabschiedet sich und
schießt mit flüchtigem Gruß am
Dramaturgen vorbei, der hart am
Ausgang auf der Lauer steht. Den
fürchtet er am meisten.

Am anderen Tage hat sich der
Dichter doch einigermaßen beruhigt.
Die Hauptrollen werden voraus-
sichtlich recht gut gespielt werden.
Das ist doch wenigstens etwas, es
ist sogar viel. Die Hauptsache ist

1153.

Auf Do

Bühnenvr

Unser

sagen. Nick

bühnen, d

haß ein S

handwerksm

herauspeitsc

leichtsinnige

reitungen

Schauspiel

herausgehau

spieler mit

in sicherer H

beinahe imm

sogar den

vermögen, wi

Er hat ein ge

sam arbeiten

funden, das e

die ihm anver

gut es die ver

statten, ausgere

Außer der

sieben volle Fr

Donnerstag bis

ibliche, hundertmal dagewesene Zimmer.

Zunächst entspinnt sich eine ängere Debatte über die Deko-ation.

„Mein Pechzimmer!“ seufzt die Sentimentale. „Da bleib' ich regel-näßig hängen!“

„Könnten wir's nicht ein bißchen vitziger machen, Direktor? Einen Erker, einen richtigen Ausbau links? Abgeschrägte Ecken? Den Hauptein-gang in der abgeschrägten Wand?“

„Aber wozu denn? Das eine ist o oft dagewesen wie das andere. Es wird schon ganz hübsch aus-ehen. Also anfangen, meine Herr-schaften! Anfangen!“

„Soll ich mich rechts setzen?“ ragt die Naive.

„Nein, bitte. Sie sitzen links am Fenster. Wir müssen übrigens das Podest mit dem Tischchen etwas veiter vorschieben, glaube ich. Kön-nen Sie die Proscenumloge auf Ihrer Seite sehen?“

„Nicht ganz.“

„Also weiter vorrücken!“

Aus der Kulisse kommen die Ar-beiter und führen den Befehl des Direktors aus.

„Also anfangen! . .“ Zum Lieb-haber gewandt: „Sie treten wohl links hinter das Fräulein — in ganz ungezwungener Stellung, den echten Fuß auf die obere Stufe es Podests.“

„Wo soll ich denn meinen Hut assen?“

„Sie gehen doch durch den Garten b? Also hinten, auf einen der Stühle neben der Mittelthür . . . Wenn ich nun bitten dürfte . . .“

Nun endlich beginnen die auf der Bühne befindlichen Künstler ihre Rollen abzulesen. Das Vergnügen auert nicht lange.

Das dichterische Werk scheint ollkommen Nebensache geworden u *sein, — nur so* eine Art von verbindendem Text zu den ewigen Unterbrechungen. Nach den lächer-lichsten Lappalien erkundigen sich die Schauspieler: ob sie jetzt einen Schritt vorwärts oder rückwärts, nach rechts oder links machen sollen. Und der Direktor bleibt nicht fünf Minuten auf seinem Stuhle sitzen. Er hat beständig hin und her zu quirlen, auch den einfachsten Stel-lungswechsel anzugeben. Auf das, was die Leute sagen, oder vielmehr lesen, wird kaum geachtet. Offen-bare Mißverständnisse bleiben un-gerügt. Es handelt sich ganz aus-schließlich darum, wo sie es sagen: an welchem Orte, in welcher Hal-tung. Ueber die Frage, woher ein Stuhl genommen werden soll, der gerade gebraucht wird, und wann er wieder nach Gebrauch an seine alte Stelle zu rücken ist, da er sonst diesem oder jenem im Wege stehen würde, und über Dutzende derartiger Bagatellen werden lange Abhandlungen gehalten. So ver-geht die kostbare Zeit mit öden Anordnungen vor lauter Aeußerlich-keiten, die dem Dichter da unten in seinem finsteren Parkettwinkel unsagbar gleichgültig vorkommen. Es ist erschrecklich abspannend und langweilig. Natürlich will's so nicht vom Flecke. Nahezu zwei volle Stunden wird auf diese Weise am ersten Akte probiert, wenn man das eben Probieren nennen kann.

Und nun kommt ein endloser Umbau zum zweiten Akte. Und all der Jammer vom ersten wiederholt sich. Dieselben Erörterungen über die Dekorationen, dasselbe Umstellen der Möbel. Und während des Auf-zugs dieselben Unterbrechungen, dieselben thörichten Fragen und selbstverständlichen Anordnungen. Immer nur das Aeußerliche, nichts weiter.

Um 2 Uhr, nach vier Stunden die kein Ende nehmen wollen,

Der zweite Pr
That nichts ander
setzung des ersten.
dantischen Genau
Laien — und auch
zum erstenmal auf i
ist in diesem fruhe
Vorbereitung nur
verständlich und übe
werden auf diesen
rangierproben die 2
Aeußerlichkeiten fe
wenn der Schauspi
weiß, von wo er au
er abzugehen, wan
wann er zu sitzen, o
hinten, rechts oder li
Mitspieler sich zu be
erst dann kann er
kümmern, was die
ihm verlangt.

1154. Die erste
Proben. Erst vo
Probe an schenkt ma
rischen Inhalt des S
volle Aufmerksamkeit.

Ein ander Bild, a

das Urteil über die Bühnenwirksamkeit unmöglich.

Bei der nächsten, der fünften Probe dekretiert also der Direktor: „Heute wollen wir das Stück hintereinander durchspielen, um uns klar darüber zu werden, wie es sich in seinem jetzigen Zustande macht, ob zur Verstärkung der Wirkung dies oder jenes etwa noch einzufügen, diese oder jene schleppende Länge noch zu beseitigen wäre."

Den Dichter überläuft bei dieser Perspektive ein Gruseln. Auf jeder Probe sind die Späne geflogen. Immer wieder sind „heilsame Striche" vorgenommen worden, wie der Dramaturg, den der Autor längst Chirurg getauft hat, diese Amputationen nennt.

Nun wird es dem Dichter auch gegönnt, offiziell und sichtbar an der Probe teilzunehmen, denn jetzt „steht" das Stück. Der Autor nimmt also auf der Bühne am kleinen Tische, dem Direktor gegenüber, den Platz des Dramaturgen ein, der sich abseits in respektvoller Entfernung von den beiden niederläßt.

Diese Probe verläuft ziemlich glatt. Hie und da könnten wohl noch einige Sätze umgestellt, es könnten zur Verdeutlichung noch Kleinigkeiten eingefügt werden. Darüber ließe sich streiten, und darauf käme ja auch schließlich weniger an. Was sich aber als unabweisbare Notwendigkeit herausgestellt hat, ist: daß das Stück noch bedeutend gestrichen werden muß. (Der Dramaturg hat sich erhoben und nähert sich den beiden. Der Verfasser wirft auf den Nahenden einen scheuen Seitenblick.) Die Schleierscene, auf die der Dichter so großen Wert gelegt hatte, schädigt ganz entschieden die Wirkung des dritten Aktes, gefährdet *mithin den Erfolg* des Abends. Sie muß unbedingt auf ein Minimum reduziert werden. (Der Dramaturg nickt lächelnd.)

Natürlich! — Kürzen! Streichen! Amputieren! Köpfen! Darauf hatte er ja lange gewartet, — der Dichter, an dessen Nerven nun seit anderthalb Jahren in schier unmenschlicher Weise herumgezerrt wird, den man erst durch tödliches Wartenlassen kirre gemacht und aus dessen vielgeliebtem Werke man einen Edelstein um den andern ausgebrochen hat. Er protestiert nicht einmal mehr. Er will alles über sich ergehen lassen. Mögen die Herren Praktiker vor ihrem Gewissen es verantworten, was sie aus ihm, aus seiner künstlerischen Schöpfung gemacht haben!

Neben gerechter Erbitterung empfindet er nach dieser fünften Probe, auf der er sein Stück eigentlich zum erstenmal ungefähr gesehen hat, doch auch Genugthuung und Wohlbehagen. Er giebt willig zu, daß der Direktor vom Metier doch etwas versteht. Es macht sich vieles überraschend gut. Es sind Wirkungen hineingebracht worden, an die er selbst kaum gedacht hatte. Er kann auch nicht leugnen, daß manche Striche, über die er zuerst schwer geseufzt hatte, für das Ganze vielleicht ganz förderſam sind. Mit der Gesamtheit ist er also recht zufrieden. Mit Gefaßtheit sieht er den letzten Proben, mit siegesfroher Zuversicht der Aufführung entgegen.

1155. Die weiteren Proben. Aber ach! die nächste Probe — es ist die sechste — bereitet ihm wieder herbe Enttäuschungen. Es ist ja das reine Penelopegewebe so ein Stück auf der Bühne.

Die auf der letzten Probe mühsam erreichte „Stimmung" — oder wenigstens der schwache Ansatz zu einer Art von Stimmung — nun wird sie wieder durch diese der

nuauung
Vortrags
etwas ganz
nehmen.

In diese
und aufrege
gewöhnlich
endigt erst
richtet der T
vornehmlich
bisher gelege
zur Sprache
aber systemat

Ueber Nach
tor zum Kape
haben. Unau
Weisungen, di
der Einstudieru
Werkes eher e

„Bitte, jetzt
„In höherer St
ler und etwas
„Bitte, jetzt la
samer!“ „Etwa
leise, bitte! piai
„Nun Pause!“ „
„Nun heraus“ n



ch versammelt und sich darüber eruhigt, daß alle seine Anordnungen ichtig verstanden und genau befolgt orden sind.

Der Kapellmeister, der bisher die allmusik hinter der Scene auf dem lavier begleitet hatte, hat jetzt sein eines Orchester aufgestellt; es ist uf die Tonstärke ausprobiert orden, daß die melodramatische egleitung stimmunggebend, vernehmlich aber nicht vorlaut wirkt.

Der Requisiteur hat sämtliche ichtige Requisiten, wie sie in der orstellung selbst zur Anwendung ommen, zur Stelle geschafft. Bisher waren viele nur markiert worden: beliebige Bücher, beliebige ischglocken, leere Flaschen und läser. Jetzt wird mit denselben ebrauchsgegenständen, die am bend benützt werden, hantiert, daß dem Künstler jede verwirrende eberraschung erspart bleibt.

Ebenso hat der Tapezierer die chtige Möbelgarnitur vollzählig ufgestellt. Schon vorher hatten ch die Damen nach Farbe und usterung erkundigt und sich auch ntereinander verständigt, um geschmackwidrige Kollisionen mit den rundfarben ihrer Toiletten zu verüten. Der Schauspieler muß geau wissen, wie hart das Polster, ie breit der Sitz ist, wie hoch die ehne, auf die er sich zu stützen, ie schwer der Sessel, den er hin nd her zu schieben hat. Auch die als immerschmuck dienenden Blumen üssen da sein. Sonst kann es ch ereignen, daß ein tiefhängendes almenblatt während der Liebesene, die sich auf dem Divan vor em Blumenarrangement abspielt, ie Liebhaberin kitzelt oder den iebhaber zu lächerlichen Bewegungen nötigt, daß Störungen von nberechenbar schädlichen Folgen intreten können.

Der Beleuchter hat seine genauen Aufzeichnungen, bei welchem Stichwort das Licht langsam vermindert oder verstärkt werden, wann heller Tag, Abendrot, Mondlicht oder brennende Lampen die Bühne beleuchten sollen.

Der Vorhangzieher steht auf seinem Posten.

Der Oberleiter des gesamten unsichtbaren Apparates, der den Mond aufgehen, den Donner erschallen, die Musik einsetzen, die Schauspieler rechtzeitig aus ihren Garderoben auf die Bühne zu citieren und ihnen den Augenblick ihres Auftretens zu bedeuten hat, — der Inspicient, gewöhnlich zugleich Sündenbock und stiller Liebling des Direktors und der Künstler, läuft mit seinem wohlausgearbeiteten Scenarium ab und zu — hic et ubique — unablässig Weisungen gebend, möglichst geräuschlos und durch seine Ruhe beruhigend.

Die technischen Aeußerlichkeiten sind für die Bühnenwirkung niemals nebensächlich; sie können unter Umständen sogar eine entscheidende Wichtigkeit gewinnen. Eine Störung, die durch Unaufmerksamkeit, Nachlässigkeit oder Ungeschicklichkeit in der Handhabung des technischen Apparates verursacht wird, kann verhängnisvoll werden.

Wenn die Musik nicht rechtzeitig einsetzt und der Schauspieler zu sagen hat: „Hören Sie die verlockenden Klänge?“ — wenn die von einem zudringlichen Courmacher belästigte Dame den Diener rufen soll und die verdammte Klingel mit irgend einem neuen findigen Mechanismus pariert nicht; — wenn sich der abgewiesene Liebhaber in wilder Verzweiflung auf den Sessel wirft und er in das unerwartet weiche Polster so tief versinkt, daß die Beine in die Luft schnellen; — wenn der zärtliche Jüngling im Dunkel der Nacht di

... Ende von alb...
starren muß: - - be...
Versagen dieses ...
kommt das Publik...
sichtigte fröhliche S...
widerstehlicher Rei...
der Erfolg einer ...
la eines ganzen A...
die jähe Zerstörung d...
diese Ausschaltung ...
und das Hineinpl...
lichkeit zu nichte w...
„Heute bitte ich ...
lich, nicht zu unterb...
Direktor in vollem ...
Unglückswurm von ...
während der ganzen ...
zeit so diskret, so ar...
„Was etwa noch ...
wollen wir in den ...
erledigen. Es kann ...
auch nur noch um ...
Striche handeln."
Ach!
Die beiden erste...
...t. Es klappt alle...
...s Dichter, Direktor ...



letzte Thräne nach. Dann verschmerzt er auch ihn.

Der letzte Akt macht sich leidlich. Mehr hatte man auch nicht von ihm erwartet. Und die Zufriedenheit von ehedem stellt sich wieder ein.

1157. **Ueberblick.** „Nun wollen wir also das Beste hoffen," sagt der Direktor. „Ich habe Vertrauen. Ich denke, jetzt werden wir wohl auch allen überflüssigen Ballast über Bord geworfen haben. Meinen Sie nicht auch? Wenn Sie objektiv sind, werden Sie nun selbst einsehen, daß Ihre Dichtung in ihrem strafferen Gefüge unendlich gewonnen hat. Zum Glück gehören Sie zu den traktablen Autoren ... Ach, mein Verehrtester, was so ein armseliger Direktor auszustehen hat, wenn er sich mit einem widerspenstigen Dichter herumbalgen muß, der jedes Wort, das er geschrieben hat, mit Krallen und Zähnen verteidigt, wie die Löwin ihr Junges — Sie machen sich keinen Begriff davon! Sehen Sie, der Dichter sieht die Sache immer nur vom einseitigsten Standpunkt an — vom Standpunkte des in sein Kind vernarrten Vaters. Er denkt aber nicht an die andern, die dem fremden Geschöpfe teilnahm- und lieblos gegenüberstehen. Und er macht sich auch nicht klar, daß die Leute, vor denen das Stück aufgeführt wird, keine Ahnung davon haben, was ursprünglich dagestanden hat, was beseitigt worden ist. Wieviel Verdruß könnten sie sich und den andern ersparen, wenn sie sich vergegenwärtigten, daß der Direktor doch nichts anderes will, nichts anderes wollen kann, als des Autors Bestes. — Und nun, da wir am Ende unserer Wanderung stehen, werfen Sie einmal einen Blick auf die Strecke, die wir zurückgelegt haben. Wir haben zunächst das Aeußerliche, die *Stellungen und Bewegungen* festgestellt (Probe I und II). Dann den Inhalt herausgearbeitet, die Exposition klar gemacht, den Lauf der Handlung veranschaulicht (Probe III und IV). Dann die erworbenen Resultate sichergestellt und einen Ueberblick über das Ganze zu gewinnen gesucht (Probe V). Dann die feinere Ausarbeitung vorgenommen, den Vortrag durch richtige Bemessung der Stimmstärke, des Tempos, der Pausen, durch Regelung des stummen Spiels, durch Verteilung von Licht und Schatten belebt (Probe VI). Und schließlich die Accessorien, die Beleuchtung, Requisiten und dergl. in einer Probe ohne Unterbrechung (VII) so festgestellt, daß wir durch das Nebensächliche eine Störung des Hauptsächlichen nicht zu fürchten haben. Und morgen werden wir uns auf der Generalprobe davon überzeugen, daß wir nun die scenischen Vorbereitungen mit gutem Gewissen als abgeschlossen ansehen dürfen. Wir haben den Autor oft verstimmt, oft nervös gemacht. Aber wir haben recht gehabt. Uebermorgen abend nach der Vorstellung wollen wir uns wieder sprechen."

1158. **Die Generalprobe.** Für ein respektables Kunstinstitut, wie wir es im Auge haben, ist die Generalprobe nichts anderes, als die erste Vorstellung mit Ausschluß der Oeffentlichkeit.

Das Haus bietet heute einen ganz anderen Anblick dar als an den Probetagen vorher. Der Vorhang ist herabgelassen, der Zuschauerraum genügend beleuchtet.

Für Direktor, Dichter und Dramaturg sind in der Mitte der dritten oder vierten Parkettreihe Plätze freigehalten, in den mittleren Reihen sitzen die im Stücke nicht beschäftigten Mitglieder der Bühne, die für die Neuaufführungen ein genügend starkes Interesse

nahe A
ten Ku
lichen (
tinnen,
denen d
General
bergen s
Da ge
dingunge
am Aben
erscheinen
Toilette,
die Herre
macht. J
vor Begin
des Direkt
Damen er
unter den (
ihres Kostu
Die Herren
eine gewisse
terspieler, d
teressanter
herausgerild
sicht in nach
fragt dann la
Der Direktor



s. Und es läßt sich als Regel
stellen: keine Première ohne
berraschung.
Wenn auch nach der Absicht aller
eiligten die Aufführungen der
neralprobe und des ersten Abends
chaus übereinstimmen sollen,
decken sie sich in Wahrheit doch
it vollkommen. Durch die Auf-
me wird die schauspielerische
stung stark beeinflußt, die Kraft
Darstellers gesteigert oder ge-
mt. Für den Schauspieler ist
Resonanzboden des Publikums
großer Wichtigkeit. (Für den
niker z. B. von der allergröß-
. Es giebt keinen Komiker, der
der Probe so spielen kann, wie
m Abend spielt.) Schlägt etwas
auf das der Künstler nicht ge-
net hatte, so wächst sein Mut,
in seine Leistung kommt ein
ihm selbst nicht geahnter
wung. Versagt aber eine Wir-
z, auf die er fest gerechnet hatte,
wird er unsicher, verliert das
bstvertrauen, verliert den Zu-
menhang mit denen da unten,
er, um etwas Richtiges und
htiges zu leisten, völlig in der
d haben muß. Und dann „ist's
den Armen, den Türmer, ge-
n!"
Und noch eins. Die Aufführung
es jeden Stückes setzt die Thä-
eit eines sehr komplizierten
chanismus voraus. Hunderte
: Rädern und Rädchen müssen
lt ineinandergreifen, wenn alles
gehen soll. Bei der Unvoll-
menheit aller menschlichen Ein-
tungen ist es ganz unvermeid-
, daß sich irgendwo eine Schraube
ert. Bei der Generalprobe kann
Maschine jeden Augenblick noch
Stehen gebracht werden, und
kleine Schaden wird schnell
der gut gemacht; bei der Vor-
ung saust das Schwungrad
ter, die Störung ist nicht zu
beseitigen und die Maschine liefert
schlechtere Ware.

1159. Die erste Aufführung. Niemand wird von diesen Wahr-
nehmungen schärfer angepackt als
der Dichter.

Daß ein Bühnendichter am Tage
der ersten Aufführung und wäh-
rend der Vorstellung seine Ruhe
bewahrt, gehört zu den großen
Seltenheiten. Gewöhnlich befindet
er sich an diesem kritischen Tage,
der für ihn so überaus wichtig ist,
in mehr oder minder starker Er-
regung, die schon früh anhebt und
sich, je näher die verhängnisvolle
Stunde des Anfangs der Vorstel-
lung rückt, langsam und beharrlich
steigert. Kalisch lief, während der
Premièren seiner Possen, in Schnee
und Frost im dunkeln Garten des
Wallner-Theaters oder in der
schmutzigen Blumenstraße umher.
Sardou legt sich ins Bett und
trinkt Lindenblütenthee. Einer
unserer glücklichsten Lustspieldichter
durchmißt, wie das Raubtier seinen
Käfig, den Bühnenraum hinter
dem Prospekte, den gesenkten Kopf
pendelnd, unaufhörlich, unnahbar
und zerbeißt sein Taschentuch, das
er wie einen Knebel in den Mund
pfropft. Ein anderer klettert auf
eine der oberen Sprossen der
Feuerleiter. Er will nicht ange-
sprochen werden, nichts sprechen,
nichts hören, nichts sehen. Aber
er muß dem Orte des Verhäng-
nisses nahe bleiben. Wieder ein
anderer stürzt in wilder Flucht da-
von — irgendwohin, nach Ebers-
walde oder Treuenbrietzen — und
läßt sich von einem zuverlässigen
Freunde, den er ins Vertrauen
gezogen hat, telephonisch oder tele-
graphisch nach jedem Aktschlusse
Bericht erstatten. Es ist eben
Temperamentsache. Wir wollen
ein vernünftiges Mittelmaß an-
nehmen.

Hause geblieben
begrüßen sich,
lachen. Auch di
ihm unerträglich
er tritt zurück
Die Arbeiter be
than. Dieser
landat auf den
rußen den Auto
tüchtig. Sie sind
Rolle viel zu bei
zu fieberhaft er
eine Unterhaltun
nige gehen auf
murmeln unverst
sich her, die si
Mimik und mit
den begleiten.

Halb acht.

Der Direktor f
ug?" Der Jnspi

Der Direktor t
Gardine und sieh

„Ein paar Min
noch warten. Es
ruhig. Bei dem

) den Saal. Und es webt sich
hen den Künstlern auf der
ne und den Zuschauern im
'e ein geheimnisvolles Band.
fühlen sich eins. Sie wissen
zu sagen, wie es gekommen
aber sie fühlen es deutlich.
, was man „Stimmung" nennt,
a.
o geht der erste Akt zu Ende.
at unbedingt angesprochen, in=
siert, und nach dem Fallen des
angs wird einmütig und tüchtig
:tscht. Die Schauspieler dürfen
zweimal bedanken.
er zweite Akt erzielt eine noch
igerte Wirkung. Jetzt sind die
hauer ganz warm geworden,
Beifall ist stark, sehr stark und
nach dem wiederholten Her=
uf der Darsteller noch anhal=
. Der Dichter wird aus seinem
teck hervorgeholt. Er weicht
„douce violence" und erscheint
n seinen Künstlern auf den
tern. Das Rampenlicht blendet
Er benimmt sich ungeschickt.
:n den für die Bühnenbeleuch=
geschminkten Gesichtern der
uspieler sieht er in seiner Natur=
: sehr interessant blaß aus.
freut sich über seine Unbe=
nheit und ruft ihn nochmals.
: ist sehr glücklich. Die Künstler
:en ihm stumm die Hand. Aus
glauben hüten sie sich vor ver=
:en Glückwünschen. Der Direktor
nt vergnügt aus seiner Loge.
: Stimmung ist gut. Es scheint
zu machen."
Scheint?"
as Wort dünkt den Autor, der
schon Triumphator wähnt, nicht
de besonders herzlich gewählt
ein. Denn wenn der zweite
schon so eingeschlagen hat, wie
da der entschiedene kräftigere
e erst wirken! Auf diesen
en Akt haben ja alle mitein=
r die *größte Hoffnung* gesetzt.
Und jetzt, nach Ausmerzung der Schleierscene, war ja auch der Direktor vollkommen siegesgewiß.

1160. Das Unerwartete. In starker, aber keineswegs unangenehmer Spannung hat sich der Autor wieder auf den ihm angewiesenen Observationsposten verfügt. Der Puls schlägt ihm stärker als gewöhnlich. Und er hat sich nicht getäuscht. Die starken Scenen in der Mitte des Aktes schlagen ein. Die Naive hat bei ihrem Abgange einen warmen Applaus auf offener Scene. Der Sieg ist so gut wie entschieden. Nur noch wenige Minuten, und der Vorhang wird unter rauschendem Beifall fallen.

Den Teufel auch! Da hat sich die Sentimentale recht unangenehm versprochen. Und gerade da, wo es so auffällig wirken muß! Es wird auch bemerkt. Der Dichter hört deutlich wieder eine Bewegung von unten her. Auch ein Rauschen, aber ganz anders als vorher. „In dürren Blättern säuselt der Wind." So etwas wie unwillkürliches, aus Höflichkeit unterdrücktes Kichern. Wie so eine Kleinigkeit gleich zerstreut und aus der Stimmung reißt!

Unbegreiflich! . . Schon wieder ein dummes Versprechen! . . Und auf der ersten Probe war sie des Wortes schon ganz sicher! Es hat ihr nie eine Silbe gefehlt. O weh! Sie hat's gemerkt, daß sie Unsinn gesagt hat. Es macht sie sichtlich befangen. Ihr Vortrag wird seelenlos, phonographisch. Die Wirkung, die sie mit ihrer zündenden Rede zu erzielen sicher war, versagt nun vollkommen. Das Band zwischen ihr und dem Auditorium ist zerrissen, der Resonanzboden geplatzt. Sie hat den Halt verloren, der Boden wankt ihr unter den Füßen.

Ein schauderhafter Zustand für die Künstlerin, ein noch schauder=

um seine Lippen.
knochen glüht es n
sich zu einem Lächel
auf seinem Marte
aus. Geräuschlos
dem Hintergrunde

Der Vorhang m
Und da wird de
schauer das Facit
ziehen, wird sich
so warm angesproc
bar erinnern, und
nicht nachtragen, da
lerin in der Schlußsc
und dadurch die L
lert hat.

Der Vorhang fa
die hörbare Quittun
Freuden bleibt uma
unbehagliche Setun
dauern manchmal la
sich einige freundlich
Wohlwollende klat
es kommt zuguterle
vorruf zustande.
ehrlich und innig al
aber doch ein Hervo

he Dichter freut sich von
: der Rosen, die ihm auf den
jestreut werden, und hat des
; vergessen.

1. Die Kritik. Am andern
n kommen die Zeitungen.
ritiken sind nicht unfreund-
aber auch durchaus nicht
iastisch. Zwischen den ein-
bestehen geradezu burleske
sprüche. Der eine sagt hott!,
ere sagt hüh! Für diesen ist die
it der Exposition das beste
tück; jener findet sie völlig
. Jeder Akt findet seinen
ber, jeder Akt wird als der
igenste bezeichnet. Für einen
ger beherrscht der Autor die
k schon in wahrhaft beun-
nder Weise. Von der Technik
er unerfahrene Dichter noch
Ahnung. Sein Dialog ist
ein natürlich und flott, der
ist seine schwache Seite ...
alle stellen dem Verfasser das
is aus, daß er entschieden
ist, und daß sein Stück Gutes
Zukunft verspricht.

noch in einem andern Punkte
t unter allen eine auffällige
instimmung. Als ob sich die
verabredet hätten, — alle
en: das Stück ist viel zu
Es ist unbegreiflich, daß ein
hrener, einsichtiger Direktor
unerträglichen Längen hat
ehen lassen. Da muß noch
ich aufgeräumt werden. „Ist
kein Dramaturg da?“ fragt
ezensent. „Ein energischer,
tsloser Mann, nach dem
bewanderte Dichter geradezu
? Der Herr, der jetzt dieses
waltet, weiß offenbar nicht,
es eigentlich ankommt:
frisch gestrichen! Aber ge-

en wie Stränge muß so ein
nautor haben, wenn er sich
iese *ewigen* Querulierungen
die Freude am Schaffen nicht ver-
derben läßt. Und wir haben immer
die günstigsten Voraussetzungen ge-
nommen: ein aufgeführtes, im
ganzen doch gelungenes Stück, das
dem Publikum gefällt und von der
Kritik glimpflich behandelt wird.
Wenn ihm aber die Arbeit miß-
lingt, wenn sie abgelehnt wird und
sich der Chorus der berufenen und
unberufenen Kritik, das furchtbare
Geschlecht der Nacht, auf das nieder-
gebrochene Opfer stürzt, — o jerum!

Ob es auf dem Gebiete des
geistigen Schaffens noch irgend
etwas giebt, bei dem der Abstand
zwischen der hohen Freude an der
Arbeit, den Augenblicken vornehmer
Erhebung, die man, ohne den Mund
zu voll zu nehmen, als weihevolle
bezeichnen darf, und der entsetzlichen
Nüchternheit, den Quälereien und
Nörgeleien, die der schaffende Künst-
ler zu erdulden hat, bis das „Kind
seiner Muse“ den Weg vom stillen
Halbdunkel der Arbeitsklause bis
zur grellen Helligkeit der Oeffentlich-
keit zurückgelegt, — und ob bei
irgend einem andern Kunstwerk für
die schließliche Veröffentlichung ein
höherer Preis gezahlt wird, als
beim Drama, dem dichterischen oder
musikalischen? Wir dürfen diese
Fragen aufwerfen, wir brauchen sie
nicht zu beantworten. Aber viel-
leicht wird man dem alten Drama-
tiker nicht unrecht geben, der auf
einem Spaziergange mit einem
tiefen Seufzer einem hoffnungs-
frohen Anfänger zurief: „Junger
Freund, glauben Sie mir: Stücke
schreiben ist eine Pferdearbeit!“

Und doch giebt es kaum Einen,
der sich durch das Märtyrertum der
schriftstellerischen Arbeit für die
Bühne, durch das vabanque-Spiel,
das jedes Stück mit sich bringt,
durch die Schnellfertigkeit und Lieb-
losigkeit der Aburteilung von der
dramatischen Dichtung abbringen

und recht bestande
Wenn der Auto
er mit der Dru
diesem Augenblicke
wöhnlich läßt ihn e
den Fehler begehen,
drucken zu lassen.
so und so viele
gefügte und kassi
wöhnlich aber soga
notwendig.
Am meisten em
mit einem Drucke
Bühnenwerke gedr
kommen dahin zu
dem Satz in der
die das Fegefeuer
nicht überstanden
zehn bis zwanzig
zogen werden, u
Satz stehen läßt.
leichtert die Bühne
wenn für die Ei
eine genügende A
plaren verfügt we
praktisch, wenn de
den Direktor d



kleinen Restern nicht verfolgen, und findet bei der Prozentzahlung an die Agenten doch seine Rechnung.

Ein anständiger Erfolg in der Hauptstadt verbürgt die Aufführung des Stückes auf einer langen Reihe von Bühnen in andern Städten. Ein richtiger Durchfall auf einer maßgebenden Bühne dagegen bringt dem Stücke sichern Tod. Und für diesen Toten giebt es kein Auferstehen. Es kann ja einmal vorkommen, — es kommt eben alles einmal vor, — daß ein bei der entscheidenden ersten Aufführung abgelehntes Stück sich bei einer späteren Vorstellung wieder aufrappelt, und dann ganz vergnügt weiterlebt. Aber das ist doch ein sehr seltener Fall. Erfahrungsgemäß entscheidet beinahe immer die Berliner oder Wiener Première als letzte Instanz über Leben und Tod.

Spricht nun dieser Areopag das Todesurteil über das Stück aus, so wird der Dichter nicht nur ideell durch die schonungslose Abfertigung in der Presse grausam gestraft, er erleidet auch materiell schweren Schaden. Dann wird ihm für seine lange ehrliche Arbeit ein wahrer Bettellohn. Hat aber die Arbeit Erfolg, so wird sie sehr anständig honoriert. Ein großer, echter, durchschlagender Erfolg kann dem Dichter ein kleines Vermögen einbringen, ist jedenfalls dazu angethan, seiner Existenz eine viel günstigere wirtschaftliche Unterlage zu geben, als sie ihm von irgend einer andern schriftstellerischen Leistung geboten werden könnte.

Aber solche Erfolge sind seltene Ausnahmen, und auch bei diesen wird das finanzielle Ergebnis eines sogenannten „Zugstückes“ oft sehr übertrieben.

Daß der begabte und glückliche dramatische Dichter für ein Werk, das den Hunderttausenden der Theaterbesucher Freude bereitet, dank unserer Gesetzgebung reichlich belohnt wird, ist gewiß mit Freuden zu begrüßen. Mit Wehmut müssen wir daran denken, wie der noch heute meist gespielte deutsche Dichter, der noch heute zugkräftigste, wie Friedrich Schiller sich mit Mühe und Not durchs Dasein hat schlagen müssen. Zwei, drei seiner Meisterwerke würden jetzt genügen, ihn zum reichen Manne zu machen.

Daß im allgemeinen die Verfasser der leichteren Stücke, der amüsanten Schwänke das größte Einkommen haben, — darüber klagen doch wohl zumeist diejenigen, deren schwerfällige Dramen kein Mensch sehen will. Auch unsere tüchtigen, respektabelsten Dichter der ernsten Richtung haben in unsern Tagen glänzende materielle Erfolge errungen, die sie der Notwendigkeit der Lohnarbeit entheben und ihnen gestatten, ohne Rücksicht auf das tägliche Brot in freier künstlerischer Wahl frei und künstlerisch zu schaffen.

Ein Dutzend deutscher Dramatiker dürften heute mit demselben Rechte wie dereinst der vielbeneidete Franzose Eugène Scribe die Feder zu ihrem Wappen wählen mit der tröstlichen Devise: inde fortuna et libertas!

1163. G

kurzer Zeit
men, dem
wicklung de
und des T
und wissen
Die große
Werke durch
terzettel den
stens dem
eine systema
forschung al
Abertausende
den Freuden
Schauspieler
den verkann
und den Zei
Autoren mit
berichten, ist
sucht worden.
gerade der T
was er bra

theatern, wie bei ersten Privattheatern — macht sich vielfach noch die widerwärtige Verquickung von Theaterzettel und Annonce breit. Wenn man ins Theater geht, will man doch nicht wissen, wer die billigsten Stiefel liefert oder eine neue Seife erfunden hat. Gehört die Einnahme aus diesen Inseraten unbedingt zu den Etatposten der lebenden Bühne, so trenne man wenigstens äußerlich den Annoncenanhang von dem rein Theatralischen, indem man die gleichgültigen Inserate auf einen Umschlag verweist, der den Theaterzettel als ein besonderes Blatt umschließen mag. Einige Berliner Theater haben mit dieser Trennung von Geschäft und Kunst bereits begonnen. —

Nur im Fluge kann in Folgendem, in einem eng gesteckten Rahmen, der Theaterzettel in seiner Geschichte betrachtet, nur Andeutungen über einige, nicht alle Phasen seines oft so kurzen Erdendaseins gegeben werden.

1164. Altertum. Gesprochene Theaterankündigungen. Es scheint, daß weder das griechische noch das römische Theater Vorankündigungen hatte, wenigstens hat sich keine Ueberlieferung davon erhalten. Bei Titus Maccius Plautus, dem römischen Komödiendichter (254 bis 184 v. Chr. Geb.) finden wir das regelmäßige Auftreten einer Prologus genannten Person, welche alles Nötige zum Verständnisse des Stückes mitteilt, die auftretenden Personen, den Titel und Inhalt der Komödie, mitunter auch den Hinweis auf das griechische Original, welches der Römer bearbeitet hat. Im Amphitruo z. B. versieht der nachher als Jupiters Diener mitwirkende Bote und Diener Merkur das Amt des Prologes, *der ausführlich* den *Inhalt des zu spielenden* Stückes erzählt. In der Aulularia tritt der Hausgott als Prolog auf, um die Vorgeschichte der Komödie zu erzählen u. s. w. Die Komödien des Publius Terentius Afer (185 bis 159 v. Chr.) haben zwar auch Prologe, in denen aber weniger von den Personen und dem Stück selbst die Rede ist, sondern sie scheinen nur vorgeführt zu werden, um ästhetische Fragen über das Theater zu besprechen.

1165. Theaterankündigungen. Was uns an Theaterankündigungen aus dem Altertum überliefert ist, beschränkt sich außer einigen Anspielungen und Mitteilungen bei den alten Schriftstellern und den erwähnten „Prologen" zu den aufgeführten Stücken, auf Inschriften in Pompeji. Das Theater, im weitesten Sinne genommen, interessierte die Pompejaner ungemein. Viele aufgefundene Freskogemälde in den Häusern, oder Mosaikbilder weisen theatralische Darstellungen, Scenen aus bekannten und unbekannten Stücken auf, ernste und komische Masken, Theaterproben und dergleichen sind vielfach als Wandschmuck verwandt. Die Anzeigen geschahen auf den belebten Plätzen, auf dem Forum sowie in den Volksbädern, wo sie mit schwarzer Farbe auf die weiße Wand gepinselt sind. Auch war eine eigene Mauer für die Ankündigungen vorhanden, „Album" genannt. Die älteste und am vollständigsten erhaltene derartige Ankündigung betrifft allerdings keine theatralische Vorstellung, sondern Gladiatorenspiele, man darf aber als sicher annehmen, daß auch Theateraufführungen in gleicher Weise bekannt gemacht wurden.

1166. Pompeji. Ein solches Album ist uns in Pompeji in dem sogenannten Gebäude der Eumachia aufbewahrt. Dessen

stimmter Glad
dieser vollstä
schriften laute
Suettins Ge
familie wi
1. Juni kam
es eine Ti
dach ist vorl
schrift, aus de
und aus der
Kaisers Tiberi
älteste vollstän
Vorstellung, d
Eine andere
vandene Anku
Auftreten der
Titus Claudi
schließt mit dem
Wetter es er
auf eine durc
möglich werden
interessanten Vo
wird. Dem ge
eine andere An
Schlußsatz „oh
schön", also wi
„so schön, wo S



Rat dieser Stadt überein-
en, daß man in der kom-
stillen Woche das Leiden
Herren spielen soll. Und
Leute Hilfe und milde Handreichung
schicken und ausrichten können, so hat
der ehrsame Rat beschlossen, nach Auf-
forderung des Kapitels, so daß beide

beyde geystliker vnd werltliker desser Stat Rostock ouericheit
wert men hyr (wil god) vp dessen tokomenden Sondach/al
se den dach der Medelidinge marie/ to der ere gades eyn scho
ne innich vnde merklick spyl anrichten / van deme State der
werld/vnde söuen older der minschē/ de dorch mede jnuörin
ge Söuen artikel des lidēdes Christi/ vp de.vij.dagetyde wy-
sende. Dek.vij.der yunkfrouwen Marien dröffnisse/vnd sust
dorch mennichfoldighe heylsame lere vnde fruchtbare vnder
wisinge ane yenige schimplyke lichtferdicheyt van der werldt
to dem dēste gades getogen/vñ gātz bekeert werden Myt an-
hengendem beslute schoner antögynge eyner figuren der ewy
gen frölicheyt/ allen deenren vnd vtherwelden gades gelouet
Wenn sodans to seende beleuet/mach sick an den middelmar
ket vögen/ dar wert men halffweghe twelues anheuende.

Alle to der ere gades.

Aeltester erhaltener gedruckter deutscher Theaterzettel.
„Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationallitteratur", II. Auflage, Marburg 1895.
…l wurde um 1620 für eine Rostocker Theateraufführung gedruckt. Unter dem …t noch handschriftlich: „So verne sik dat weder to klarheyt schickende wert"; die Vorstellung fand also im Freien statt.

…an mit geziemendem und …chem Anstand dafür sorgen …daß die Veranstalter des *dieses nicht ohne* frommer
vollkommen einig geworden sind, daß man dazu die Bürger und Bewohner bitten soll, geistliche und weltliche Personen, daß jeder nach seiner

Möglichkeit mit gutwilliger Handreichung, Förderung und gutem Willen beweise, daß das Werk zum besten der Seelen Seligkeit ausgerichtet werden möge. Die Herren des Kapitels und vom Rat werden dafür Sorge tragen, daß das Geld, das zu dem Spiel gegeben wird, für nichts anderes ausgegeben wird.“ Es folgt dann noch der Hinweis, daß das Spiel am Montag und Dienstag um 12 Uhr nach der Mahlzeit beginnen soll, nachdem man vorher den Gottesdienst besucht hat. Vermutlich stammt diese lange Ankündigung aus dem Jahre 1466.

1168. Der älteste gedruckte deutsche Theaterzettel bezieht sich auf eine Aufführung in Rostock im Jahre 1520 und lautet etwa: „Durch Gunst und Erlaubnis der geistlichen und weltlichen Obrigkeit dieser Stadt Rostock wird man hier, will's Gott,

den Stückes vorzutragen hatte zwar in Gegenwart des gesa Darstellerpersonals, welches vo ginn in einem Zuge aufzumarsch pflegte.

1169. Personenbezeichnung ist bezeichnend für diese e Stufen der dramatischen Kunst, die Namen der darstellenden sonen als gleichgültig gar nich nannt werden. Vielfach rief Prolog die einzelnen Personen die sich dann meldeten, doch wi einer Spielordnung des anhalti Städtchens Zerbst von einer noch licheren Art der Personenbezeich berichtet. Dort spielten (1507 verschiedenen Zünfte gruppen auf einem durch Räder bewegl Gerüst einen umfangreichen Cy biblischer Episoden. Hierbei h die Darsteller auf ihrer Kop deckung den Namen ihrer Roll tragen oder einen Zettel mit

der Haupt- und Staatsaktionen verschwand die gesprochene Ankündigung der Personen und des Inhalts, und der Zuschauer erhielt ein gedrucktes Blatt, welches ihm den Inhalt des zu gebenden Stückes in einem kurzen Bericht, einer übersichtlichen Darstellung der sich abspielenden Handlung bot. Der naive Zuschauer brauchte diese Einführung um so mehr, als die Handlung der Stücke sich meist aus historischen oder mythologischen Scenen zusammensetzte, die in zeitlich oder räumlich fern gelegenen Epochen und Ländern spielten oder phantastisch erfunden waren. Nahm man auch vielfach den Stoff aus historisch bekannten Zeiten, und brachte man jüngst verstorbene Fürsten, Helden und Kriegsmänner auf die Scene, so war es dem Publikum um so willkommener, sich über die geschichtliche oder persönliche Einzelheit vorher informieren zu können. Sicher hat nebenbei auch noch das mündliche Ankündigen der für den Abend bestimmten Komödie weiter bestanden, aber doch nicht, wie bisher, in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Spiel. Hier einige dieser Zettel als Typen:

„Heute werden die anwesenden Hoch-Teutschen Comödianten denen Liebhabern der rechtschaffenen Hoch-Teutschen Schau-Spiele aufführen eine gantz neue / sehenswürdige Tragödie / genandt:

Tödtliche Frucht der Trunckenheit /

Oder

Alexanders Mord-Banqvet.

Zwey von des Königs Räthen verwundern sich über die grosse Glückseligkeit des Königs. Morio / des Königs lustiger Diener / hat kurtzweilige Reden mit Helena / des Königs Pflege-Mutter. Der König mit seinen Räthen im hohen Kriegs-Rath versammlet / preiset seine Glückseligkeit / und fraget den Graffen Amindas / wie jhn die Ravonier gehalten / welcher alles erzehlet. Clitus rühmet seine Tapferkeit und alten Degen / welchen er wider seine Feinde hat sehen lassen. Amindas aber erzörnet / weil er die jungen Soldaten verachtet / welches der König schlichtet / und die Helden sämmtlich auff eine Jagd ladet, worauff sie allerhand Wunder-Thier fangen / absonderlich der närrische Morio dem Könige ein Thier zeiget, welches er in der Neuen Welt gefangen. Der König läst sichs gefallen / und berufet alle Helden zur Taffel. Nach derjenigen / sollen sie wider seine Feinde streiten. Tugend und Laster streiten miteinander / welches die Oberhand hat / und gehen ab. Morio mustert seine Soldaten. Alexander mit seinen Helden bey der Taffel. Morio lieset allerhand lustige Zeitung. Alexander ergötzet sich mit einem Glaß Wein mit seinen Helden / und rühmet seine Tapfferkeit. Clitus aber / gantz truncken / rühmet Alexanders seines Vaters Tapfferkeit / und wil Alexanders Liebsten Gesundheit nicht Bescheid thun. Der König hierüber entrüstet / ermordet jhn mit einer Partisan. Die andern Helden wollen solchen Mord verhindern / aber vergebens. Als Alexander schläft / kommt Clitus sein Geist / und erschreckt ihn. Alexander wil sich selbst morden / wird aber von denen Helden daran verhindert / womit dieser Action ein trauriges Ende gemacht wird.

Hierauff folget ein lustiges Nach-Spiel."

Vermutlich wurden auf diesem Zettel, der etwa aus dem Jahre 1700 bis 1710 stammt, auch die einzelnen Teile des lustigen Nachspieles noch genau aufgeführt, eine unbarmherzige Schere hat das interessante Dokument leider verstümmelt.

issen sey jederman daß allhier ankom

Die historische Anekdote, daß Alexander der Große seinen Feldherrn Clitus (Kleitos) bei einem Gastmahl getötet hat, ist altüberliefert. Alles andere hierbei ist Erfindung, der auch der ungebildete Zuschauer an der Hand dieses kleinen Leitfadens wohl ganz gut folgen konnte.

1171. Zettel ohne Inhaltsangabe. Sehr bemerkenswert ist die nachfolgende Ankündigung, weil in ihr bewußter Weise die Inhaltsangabe des Stückes, die also sonst als nötiger Bestandteil des Theaterzettels empfunden wurde, und nicht fehlen durfte, nicht vorhanden ist. Er stammt ungefähr aus derselben Zeit wie die vorige und gehört der bekannten Prinzipalin Velten (oder Veltheim):

Die Veltheimische Bande als Königl. pohlnische und churfürstlich sächsische Hof-Comödianten wollen heute Sonnabend den 15. Julius auf ihrer Schaubühne ein ungemein rares biblisches Stück vorstellen, welches nicht allein wegen prächtiger theatralischer Auszierungen, sondern auch besonders wegen der beweglichen Begebenheiten fast nicht zu verbeßern und niemand ausfallen kann. Den summarischen Inhalt zu melden wird unterlassen, indem die Materie niemanden unbekannt sein wird. Die Aktion wird genannt:

Eliä Himmelfahrt oder die Steinigung des Naboths.

Nach Erledigung dieser vortrefflichen Haupt-Aktion soll eine sehr angenehme Nach-Comödie den Schluß machen, genannt:

Der vom Pickelhäring gemordete Schulmeister oder die betrogenen Speckdiebe.

1172. Theater, Athletik und Akrobatik. Einer der interessantesten und *markantesten* Persönlichkeiten des Deutschen Theaters auf seiner Wende zwischen roher Volksbühne und Litteraturtheater ist jener „starke Mann", Johann Carl von Eckenberg, der vom König Friedrich Wilhelm I von Preußen ein langjähriges Privileg für Berlin und die preußischen Lande erhielt. Dieser merkwürdige Mensch, der mit einer ungeheuren Körperkraft begabt war, hat jahrelang ein theatralisches Unternehmen geleitet, das mit unseren modernen Spezialitätentheatern auf das engste verwandt war. Er trat selber in mehr als einem Dutzend von Nummern als Kraftmensch auf, daneben wirkten Tänzer und Tänzerinnen, Akrobaten, und dazu gab er ein großes historisches Stück. Einer seiner in Großfolio gedruckten Theatherzettel hat folgenden Wortlaut:

Mit gnädiger Bewilligung einer Hohen Obrigkeit werden heute Mittwoch den 14. October 1739 unter Direction des vor etlichen Jahren alhier gewesenen

Berühmten
Starken Mannes
die von Ihro Königl. Majestät in Preussen
allergnädigst privilegirten
Hof-Comödianten, Seil-Tänzer,
Voltigirer
und Luft-Springer
sich auf ihrem Schauplatz repraesentiren.

Und wenn etwan unsre gestrige Arbeit, und vorgestellte Exercitien nicht nach genügsamer Contentement Einer angewesenen Assemblé repräsentiret worden, verhoffet man solche zu excusiren, weil es der Anfang gewesen, promittiren aber anbey, was in genügsamer Vergnügung gestern manquiret, anheute mit desto mehrern Fleiß zu ersetzen.

Wir nehmen uns demnach

überſetzte, un
präſentirte, zu
wohl ſchicken
ſtellung,
betitult:

Das von dene
dannoch
Triumphire

Mustapha
Mit Hans Wur
Galeotten, und
Baſſen mit G
dung gezwunge

Ali [illegible]
Roggiero ein f
Labrien im Dr
das Unglück, d
Europa komme
dern reiſen wollt
ſchen Raub Se
beyderſeits er
Eheu, nebſt je
und und vielen

sischen Hochfürstl. und Braunschw. Läneb. Wolffenb.
nunmehr auch
Hochfürstl. Schleßwig-Holsteinischen
Hof-Comödianten
Ein deutsches Schauspiel vorgestellet werden.
Genannt:
Das ruchlose Leben und erschreckliche Ende des Welt-bekannten
Ertz-Zauberers
D. Johann Fausts.

Dabey wird unter anden vorkommen, und zu sehen seyn:

Ein großer Vorhof an des Pluto unterirdischem Pallaste an den Flüssen Lethe und Acheron, auf dem Flusse kömmt Charon in seinem Schiffe gefahren, und zu ihm Pluto auf einem feurigen Drachen, welchem seine ganze unterirdische Hofstatt und Geister folgen.

D. Fausts Studirstube und Bücher-Kammer. Ein annehmlicher Oberirdischer Geist singt unter einer sanften Musik, folgende bewegliche Arie.

Fauste! was ist dein Beginnen?
Ach, was hast du doch gethan?
Bist du denn nun gar von Sinnen
Und gedenckest nicht daran
Daß anstatt der Freud, die Pein
Und die Qvaal wird ewig seyn?

Ist dir denn die Lust zur Sünde,
Lieber als dein ewigs Wohl?
Machst du dich zum Höllenkinde
Das doch in den Himmel soll?
Ist dir der Verdammten Lohn
Lieber als des Himmels Thron?

Kan dich denn gar nichts bewegen?
Ach so schau den Himmel an,
Wenn er durch viel Tropfen Regen
Dich nicht gnug erweichen kann!
Mach dadurch dein Herze weich,
Und erwehl das Himmelreich.

Ein Raabe kömmt aus der Luft und hohlet die Handschrift des D. Fausts.

Hans Wurst geräth ohngefehr über seines Herrn des D. Fausts Zauberey. Er muß stehen bleiben und kan nicht vom Platze gehen, bis er die Schuhe ausgezogen hat. Die Schuhe tantzen mit einander auf eine lustige Arth.

Ein fürwitziger Hof-Bedienter, welcher dem D. Faust verspottet, bekömmt sichtbarlich Hörner an der Stirne.

Ein Bauer handelt dem D. Faust ein Pferd ab, und so bald er es reitet, verwandelt sich das Pferd in ein Bündgen Heu. Der Bauer will den D. Faust darüber zu Rede stellen, Faust stellt sich als ob er schliefe, der Bauer zupft ihn, und reist ihm ein Bein aus.

Hans Wurst will gerne viel Geld haben, ihn zu vergnügen, läßt ihn Mephistophiles Gold regnen.

Die schöne Helena singt unter einer angenehmen Musick eine dem D. Faust unangenehme Arie, weil sie ihm damit seinen Untergang ankündiget.

D. Faust nimmt von seinem Famulo Christoph Wagnern Abschied. Hans Wurst macht sich auch davon, und die Geister hohlen den D. Faust unter einem künstlich spielenden Feuer-Wercke hinweg.

Der unterirdische Pallast des Pluto zeiget sich nochmahls. Die Furien haben den D. Faust, und halten um ihn herum ein Ballet, weil sie ihn glücklich in ihr Reich gebracht haben.

Das übrige wird angenehmer zu sehen als hier zu lesen seyn.

Der Anfang ist um halb 5 Uhr, in dem so genannten Opern-Hause auf dem Gänse-Marck in Hamburg. Die Person giebt auf den ersten

teilhaft, dem v
Titel noch ein
mittels „oder“
zu geben.

Dabei kamen
Geschmacklosigke
bei einige diese
Doppeltitel, die
zettel“ gebrauch

„Emilia Galo
gangene Fürst.“

„Richard III,
Protektor.“

„Carl XII, o
des Löwen aus
des XII, der
und Wenden
denen Aprochen
1718 durch ein
seinen heldenmü
gegeben.“

„Die Jagd
oder der Könia
Oper mit einem

„Minna von B
Major mit dem



Personen:

)	Madam	Brandes.
n	Herr	Hempel.
rd	„	Opitz.
brai. . . .	„	Hensel.
Notarius .	„	Kirchhöfer.
, ein Be-		
nter . . .	„	Hellmuth jun.

Den Beschluß macht:

Der Jahrmarkt.

komische Operette des Herrn Gotter in zween Akten.

Personen:

Obrist . .	Herr	Toscani.
Lieutenant	„	Opitz.
ack, sein		
ldwebel. .	„	Günther.
s, ein jun-		
r Bauer .	„	Hellmuth.
chen, seine		
aut	Madam	Hellmuth.
chen, ihre		
chwester . .	Mlle	Brandes.
seine Mut-		
. . . . . .	Madam	Pöschel.
,Bärbchens		
ater	Herr	Brandes.
an, ein		
ıde	„	Großmann.
chen, eine		
yrolerin . .	Madame	Räder.
f, ein Wein-		
enk	Herr	Kirchhöfer.
s }	„	Hensel.
mias } Bau-	„	Räder.
el } ern	„	Hellmuth jun.
t }	„	Pöschel.

Arien sind am Eingange für 2 Gr. zu bekommen.

Die Preiße sind folgende:

n des ersten Ranges. Jede Loge Personen gerechnet, 6 Thlr. n des zweyten Rangs. No. 20. ße Mittel-Loge auf Stühlen, die *Person 1 Thlr.*

Die übrigen geschlossenen Seiten-Logen jede zu 6 Personen 4 Thlr. Logen des dritten Ranges. No. 26. Große Seiten-Loge, die Person 8 Gr. No. 27. Große Mittel-Loge, die Person 16 Gr.

Die übrigen geschlossenen Seiten-Logen, jede zu 6 Personen gerechnet, 3 Thlr.

Im Parterre 6 Gr. Auf der Gallerie 4 Gr. Billets können in den drey Schwanen zwey Treppen hoch abgeholt werden; aber nicht weiter als denselben Tag gültig seyn.

Der Anfang ist um 5 Uhr.
Leipzig, Montags den 2. Octobr. 1775.
Abel Seyler.

NB. Am Freytage ist beym Eingange an der Casse ein Geldbeutel liegen geblieben, der Eigenthümer desselben, der sich darüber gehörig legitimiren kann, beliebe sich bey mir in den drey Schwanen zu melden.

1176. Hamlet in Berlin. Die erste Aufführung von Hamlet geschah in Deutschland wohl zuerst in Hamburg im Jahre 1625 durch die englischen Komödianten (oder 1626 in Dresden?), dann ruhte der melancholische Dänenprinz, bis er um 1770 (Heufeld) in Prag, dann am 16. Januar 1773 in Wien wieder zum Bühnenleben erwachte. Die größte Wirkung hatte jedoch erst die Aufführung durch Friedrich Ludwig Schröder am 20. September 1776 in Hamburg, worin Brockmann die Titelrolle spielte, eine Wirkung in die Ferne. Eine Saison später erschien die gewaltige Shakespearesche Tragödie in Berlin, gleichfalls mit dem als Gast auftretenden Brockmann. Der Zettel dieser Berliner Hamletaufführung unter der Direktion von Carl Theophil Döbbelin ist darum theatergeschichtlich wichtig und interessant, weil der Darsteller des „Hamlet“

in Berlin der erste Schauspieler Deutschlands gewesen ist, der vom Publikum herausgerufen worden ist. Es geschah dies bei seiner Abschiedsaufführung, am 8. Januar 1778, worin er den „Hamlet" zum zwölftenmal spielte, eine für jene Zeit wohl nie dagewesene Wiederholung desselben Stückes in einem Gastspiel. Johann Franz Hieronymus Brockmann, geb. 30. September 1745 zu Graz, starb am 12. April 1812 in Wien. Zu bemerken ist, daß nach dem Vorgange Schröders einige Umnennungen von Personen des Dramas stattgefunden haben. Polonius ist Oldenholm, Horatio ist Gustav genannt, für Marcellus, Bernardo, Franzisko treten die Namen Bernfield, Ellrich, Frenzow ein, und einige Namen, wie Rosenkranz, Osrick, erscheinen gar

Die Königin, Hamlets Mutter . . Mad. Hencke.
Hamlet, Neffe des Königs . . . . Hr. Brockman
Der Geist von Hamlets Vater Hr. Döbbelin
Oldenholm, Ober-Cämmerer . . . Hr. Hencke.
Ophelia, dessen Tochter . . . . Mlle. Döbbel
Laertes, dessen Sohn . . . . . Hr. Unzelman
Güldenstern, ein Hofmann . . . Hr. Alexi.
Gustav, Bernfield, Ellrich, Frenzow } von der Leibwache: Hr. Langerha, Hr. Meinicke., Hr. Preinfal, Hr. Klotsch.
Schauspieler: Hr. Witthöft, Hr. Au Hr. Ehlenberger, Mad. Schub
Hofleute: Hr. Butenop, Hr. Sc mann, Hr. Bessel 2c. 2c.
Wache

liches und Interessantes liest. Er spielte auch öfters die Titelrolle in der unten genannten Posse wohl selber auf dieser kleinen Bühne mit. In dem folgenden Zettel sind die Stellen, die gesperrt erscheinen, handschriftlich eingetragen. Alles andere ist gedruckt.

Auf dem
gesellschaftlichen Theater in Bremen
wird
Sonnabends, den 16. Apr. 1791
aufgeführt werden:

Ariadne auß Naxos; ein Duodrama von Brandes; Mus. v. Benda. Hierauf Flöten-Doppel-Conzert von Banitz, geblasen von Philippine Knigge und d. Conzertmeister Frese. Den Beschluß macht der schwarze Mann, eine Posse in 2 Aufzügen von Gotter.

1. Die Eingangs-Zettel können zwar, nach der neuen Einrichtung, wenn man nicht selbst Gebrauch machen will, ohne weitere Anzeige, anderen Personen überlassen werden, gelten aber nur an dem Tage, für welchen sie bestimmt waren. — 2. Die Zuschauer werden gebeten, sich bey dem Eingange nicht zu sehr zu drängen, damit der Einnehmer Zeit gewinne, die übergebenen Billets nachzusehen. — 3. Vor 4 Uhr wird die Thür nicht geöffnet; man ersucht also die Zuschauer, sich nicht früher einzustellen. Um 5 Uhr fängt die Vorstellung an. — 4. Diejenigen Damen, welche dem Publiko die kleine Gefälligkeit etwa bisher noch nicht erwiesen haben, in dem Schauspiele mit niedrigerm Kopfputze als gewöhnlich zu erscheinen, werden nochmals inständigst gebeten, doch dem gemeinsamen Vergnügen an dem einzelnen Tage dies *unbedeutende* Opfer zu *bringen.* — 5. Die Einnahme für die Billets, deren jedes 48 gr. kostet, wird nach Abzug der Unkosten den Armen zugetheilt werden, und wird man von Zeit zu Zeit dem Publiko von Anwendung dieser Gelder, soviel es die Umstände erlauben, Nachricht geben.

1178. Ein von der österreichischen Censur bearbeiteter Zettel. Sehr interessant für den Theaterhistoriker wäre eine Zusammenstellung aller der Censurleiden, die unsere Klassiker in ihren Stücken haben erdulden müssen. Es ist fast unglaublich, wie der Stift und die Schere des Censors besonders an den Jugenddramen Schillers herumgemodelt haben, wie sie selbst mit dreister Faust in das Innere der Stücke gegriffen und dadurch Sinn in Unsinn verkehrt haben. In „Kabale und Liebe" sowohl wie in Schillers erster Tragödie mußte das Verhältnis der Hauptpersonen dahin geändert werden, daß der Major Ferdinand von Walter aus dem Sohne der Neffe des Präsidenten wurde, daß Carl und Franz Moor die Neffen des alten Moor wurden. So mußten denn gewisse Stellen, in denen dieses Verhältnis von Vater zu Kindern berührt wurde, geändert werden, und so sagte z. B. Ferdinand in der gewaltigen dramatischen Scene (II, 6) gegen Schluß zum Präsidenten folgenden Unsinn: „Es giebt eine Gegend in meinem Herzen, worin das Wort Onkel noch nie gehört worden ist . . ." In die gleiche Kategorie gehört der folgende Wiener Zettel, der uns eine derartig verballhornte Vorstellung der „Räuber" vorführt. Auch die zimperliche Aenderung, die aus „Amalia von Edelreich" bei Schiller eine bürgerliche „Amalie, eine entfernte Verwandte" macht, hat gewiß die Moral der Zuhörer sehr gehoben. Auch auf die empfindliche Geistlichkeit wurde [illegible]

Nächstkommenden Sonntag, den 1sten Juni, wird zum Erstenmale gegeben: il Dissoluto punito, o sia: il D. Giovanni. Der gestrafte Ausschweifende, oder: D. Jean. Ein grosses mit Chören ausgeziertes Singspiel in zween Aufzügen. Die Poesie ist vom Abt da Ponte, und die Musik hat der berühmte Kapellmeister, Hr. Mozart, ausdrücklich dazu komponirt.

Mit gnädigster Erlaubniss

wird heute, Sonntags den 15. Junii 1788.

von der Guardasonischen Gesellschaft

Italiänischer Opervirtuosen

auf dem Theater am Rannstädter Thore

aufgeführt:

IL DISSOLUTO PUNITO,

o sia:

IL D. GIOVANNI.

Der gestrafte Ausschweifende,

Oder:

D. Jean.

Ein grosses Singspiel, mit Chören, vielen Decorationen und doppeltem Orchester.

)t genommen, und so mußte
n Pater, den Schiller zu
iuber Moor gehen läßt, eine
r empfindliche „Magistrats-
n“ eingesetzt und der Pastor
r ganz gestrichen werden.
lenswert ist ferner die Be-
, nach der der humor- und
olle Ferdinand Raimund die
e Franz spielen mußte.

Josephstadt.

Sonnabend, den 21. Decem-
.6 wird in dem kaiserl. königl.
. Theater in der Josephstadt
aufgeführt
der Direction des Joseph
Huber:

Die Räuber.

Trauerspiel in 5 Aufzügen
riedrich von Schiller.

Personen:

ilian, regie-
er Graf von
r . . . . . . Hr. Seligmann.
seine Neffen Hr. Abweser.
Hr. Raimund.
, eine ent-
eVerwandte Dlle. Blum.
lberg . . . . Hr. Landauer.
zer . . . . . Hr. Neukäufler, Vater.
:rle . . . . . Hr. Wolf.
. . . . Hr. Neukäufler, Sohn.
nn . . . . . Hr. Zacharda.
. . . . . . Hr. Römer.
y . . . . . . Hr. Schätzel, Anton.
in . . . . . Hr. Ruziczka.
Magistrats-
n . . . . . Hr. Krones, Sohn.
, ein alter
er . . . . . Hr. Willi.
:dienter . . Hr. Keller.
ier. *Volk.*

Herr Schätzl Anton wird die Ehre haben in obenangezeigter Rolle aufzutreten. Billets für Logen und gesperrte Spitze sind von früh Morgens um 9 Uhr bis 4 Uhr Nachmittags in der Stadt im Tarronischen Kaffeehause am Graben und in dem Theaterhause im ersten Stocke in der Theater-Canzelley zu bekommen. Wegen Länge des Stückes ist der Anfang um halb 7 Uhr.

1179. Ein moderner amerikanischer Zettel in Format 1 m : 50 cm. Aus Chicago stammt folgendes echt amerikanische Zettel-Curiosum:

Nur 25 Cents Eintritt. Nur 25 Cents Eintritt.

Theater in Müllers Halle

Ecke Sedgwick Straße und North Avenue.

Director und Regisseur
Camillo Lundt.

Sonntag, den 17. Februar 1888.

Gastspiel des Herrn August Denzau vom Stadt-Theater in Milwaukee, in seiner Bravour-Rolle des „Wilhelm Tell“.

Erstes Auftreten des Hrn. Kraus

Zur Aufführung gelangt, auf allgemeinen Wunsch, Friedrich von Schiller's großes Freiheits-Schauspiel:

Wilhelm Tell

der Befreier der Schweiz!
In 5 Akten.

---

1. Akt: Baumgarten erschlägt den Burgvogt und wird auf der Flucht von „Tell“ über den stürmenden See gesetzt.

2. Akt: Die Verschwörung der Schweizer gegen die Landes-Regierung auf dem Rüttli.

Des La

Näheres b

Eintritts
Haus 25 C
virter Sitz



Das Variété

von

Victor Ottmann.

1180. Theater und Variété. In einem der Schaubühne gewidmeten Buche darf man das Variététheater nicht mit Stillschweigen übergehen, wenngleich seine Muse nur in einem ziemlich entfernten verwandtschaftlichen Verhältnis zur Thalia steht und vom Gesichtspunkte höherer litterarischer Interessen aus erst infolge neuerer Bestrebungen Beachtung verdient. Der breite Raum, den die Variétébühne im Kunstgenußleben der Gegenwart einnimmt, und die Thatsache, daß sie ein ausgezeichnetes, bisher noch zu wenig ausgenütztes Experimentiergebiet für theatralische Kleinkunst ist, rechtfertigen es vollkommen, wenn man sie zum Gegenstand ernster ästhetischer Betrachtungen erwählt. Ja, es ist seltsam, daß in unserer schreibseligen Zeit sich noch niemand dieses dankbaren kulturhistorischen Stoffes bemächtigt und eine aus den Quellen schöpfende, umfassende Geschichte des Variététheaters geliefert hat.*)

Wir haben zwei deutsche Bezeichnungen für das Variététheater, aber beide werden im ziemlich wegwerfenden Sinne gebraucht und sind nur auf untergeordnete Institute dieser Art anwendbar: Tingeltangel und Brettl, und zu letzterem gesellt sich neuerdings das wenig geschmackvolle, halb ironisch, halb ernsthaft gemeinte Wort Ueberbrettl. Die Bezeichnung Tingeltangel verdankt ihre Prägung angeblich dem Volkssänger Tange, der vor einigen Jahrzehnten in Berlin in den damals aufkommenden Singspielhallen einen heute noch in verschiedenen Abarten gesungenen Gassenhauer mit dem Kehrreim „Zum Tingelingeling ...“ unter Triangelbegleitung vortrug. Das gemütlichere, weniger geringschätzende Wort Brettl, d. h. ein Stückchen von den Brettern, die die Welt bedeuten, kam aus Wien. In Frankreich und in anderen Ländern nennt man die Variétébühnen noch häufig Vaudevilletheater und knüpft damit an jene, Vaudevilles genannte, leichtgeschürzten Schauspiele mit Gesängen und possenhaften Episoden an, die im 18. Jahrhundert in Frankreich aufkamen und die eigentlichen Geburtsstätten der Gassenhauer waren. Das Wort erklärt sich so: im 15. Jahrhundert dichtete und sang der Volkssänger Olivier Basselin seine Chansons in der normännischen Landschaft Vau de Vire, seitdem nannte man leichte Liedchen und später ganze Liederspiele Vau de Vire, und diese

---

*) Während diese Zeilen in Druck gehen, im September 1901, wird eine illustrierte „Geschichte des Variétés“ aus der Feder von Arthur Moeller-Bruck angekündigt.

sante Gaukel
Für das Vari
Wesen entspr
delectans das

Wir befassen
natürlich nur
ungen des Va
rarisches Inte

**1181. Ausf
lung.** Die A
lassen sich schn
man könnte fü
Gaukler, die,
tischen Stil en
tralischen Kur
Ahnen der Vari
und so auf d
Stegreifkomödi
zurückgreifen, di
winkel oder b
reicher Schlemm
Spottlieder un
Besten gaben. S
spieler wie ein
schweifte, waren i
dem Dienste der

zu würzen, die für den Geschmack von Matrosen und Lastträgern zugeschnitten waren, und vom hohen Kothurn plötzlich mit beiden Beinen in die niedrigste Brettlsphäre zu springen. Der große Brite nimmt das Grotesk-Komische in seine Dichtungen auf und läßt den Narren tiefgründigen Unsinn schwatzen, so das Grausige mildernd, Uebermenschliches mit schalkhaft wehmütiger Ironie an gemeine Menschlichkeit knüpfend.

Harlekin war die erste Figur der dramatischen Kleinkunst, die sich als selbständiger Teil loslöste, und die in Deutschland reisenden englischen Komödianten mit ihrem sprechenden, tanzenden und musizierenden Clown steigerten den Geschmack an derartigen Darbietungen.

1183. Rokoko. Im 18. Jahrhundert gab es bei uns zwar noch kein Brettl, aber doch etwas, das man nicht unpassend Brettlrepertoire nennen kann: die von Stegreifsängern und Dilettanten vorgetragenen, sogenannten Quodlibets, Liederpotpourris verliebter, sentimentaler, komischer und mit Vorliebe sehr schlüpferiger Art. Ueberhaupt war man durchaus nicht prüde, wie jene, die in unseren leichtfertigen Brettlliedern und Gassenhauern ein bedenkliches Zeichen schwindender Moralität erblicken, sich durch Einsicht in die volkstümlichen Liedersammlungen der guten alten Zeit überzeugen können, sie finden dort ganz denselben Ton und dieselbe Melodie. Und auch damals, im 18. Jahrhundert, machte sich schon, wie der Wiener Musikhistoriker Robert Hirschfeld kürzlich nachwies, gegen den herkömmlichen Liederstumpfsinn eine Reaktion bemerkbar, deren Bestrebungen darauf hinausliefen, die Vorträge der Stegreifsänger und Vaudevillekomödianten auf *ein litterarisch* anständiges Niveau zu bringen — also ganz im Sinne unserer heutigen Brettlreformatoren. Mattheson empfahl 1739 bei Besprechung eines Bandes „Jäger-, Hochzeit-, Straff- und Schertz-Oden", derartigen Liedern, die „nicht allemahl auf bloße Gassenhauer hinauslauffen", auf der Schaubühne größere Pflege zu widmen, denn „Galanterie-Stücklein u. s. w. darff man eben nicht immer ohne Unterschied läppisch nennen; sie gefallen offt besser und thun mehr Dienste, wenn sie recht natürlich gerathen sind, als großmächtige Concerte und stoltze Ouvertüren." Der Wunsch des wackeren Mattheson ging reichlich in Erfüllung, denn fast der ganze volkstümliche deutsche Liedersang des 18. Jahrhunderts bis zu den Parodien des platt-rationalistischen Nicolai („Kleyner feyner Almanach") trägt den Stempel der Verbrettelung, und die volltönenden Einleitungen der Sammelbücher klingen beinahe wie Wolzogensche Programmreden. Dann kam das Pathos der aus Ossian schöpfenden Barden- und Naturpoesie, die mystische Verzückung des Klopstockschen Gefolges, die feierliche Wucht Schillers und sie verdrängten die Tändeleien im Rokokogeschmack, die große Revolution und das Empire lösten verwandte Stimmungen aus.

Während nun in Frankreich der genialste aller Brettlpoeten, Béranger, seine Lieder anstimmte, fand der leichte Ton bei unserem durch schwere Schicksalsschläge ernster gewordenen Volke keinen gedeihlichen Boden, und der sentimentale, schwärmerische Geist der Romantik brachte eine sehnsüchtige Note in den deutschen Volksgesang.

1184. Tabarin. Einen geradezu klassischen Boden fand der Geist des Variétés in Frankreich vor. Hier, wo das für die Brettlpoesie

Pariser Harl
seit 1618 in
tans Mondor
Spaßmacher
mit der Gre
tischen Magis
fuhrte, spielte
einfachen Pos
und erzählte d
Einfälle, kom
tragische Farc
sie ihre Salb
fanden solche
Brettlkomödian
Jahren vom
und eine schö
konnte. Als
seiner Burlesk
1622 ein „Re
et questions d
Kehrwort:

Ainsi Tabarin d
Vendant son b
Heureux sont ce
Peuvent gagner
En faisant deux

ţs auch bei uns beflissene Nach-
ier fanden, und noch viel stärker
) dem großen Kriege, als mit dem
luß an reichen Mitteln, der all-
ieinen Lebhaftigkeit in Handel
Wandel und dem bei ver-
ırter Arbeit gesteigerten Ab-
ınungsbedürfnis das Verlangen
) leichter Zerstreuung und pikanter
t wuchs. Aus den unschein-
:n Larven der Cafés chantants
ıuppten sich die schillernden
metterlinge des Variétés und
ıer weitere Kreise des Volkes
ɔen in den Tricotproduktionen
rauchenden Muse ein Ventil
ihre durch Konvention und
ünstige soziale Verhältnisse an
er und edlerer Entfaltung ge-
ɔerten Sinnenlust.

186. **Das moderne littera-
he Variété in Frankreich** trieb
e Wurzeln in der Pariser Künst-
neipe, dem Cabaret. Von jeher
:e sich das leichtbewegliche Völk-
ı der niederen Bohême — Studen-
die nicht studieren, Maler, die
nicht entsinnen können, jemals
Bild verkauft zu haben, und
eraten, deren Poesien in unge-
ter Sehnsucht nach Drucker-
ɔärze verkümmern — durch seine
'liebe für theatralischen Mummen-
nz ausgezeichnet. Lärmende De-
ıstrationen auf dem Pflaster,
züge in phantastischer Maskerade
mehr oder minder witzige Ver-
nungen der Bourgeoisie stehen
der Tagesordnung der Bohé-
ns. In diesen bunten Kreisen
.mt viel Geist und mitunter
es Genie zusammen, und wenn
) die meisten ungenannt und
ekannt bleiben und andere, wie
ıdelaire, Mallarmé, Verlaine, sich
lebens von den Reizen des Zigeu-
tums nicht losreißen können, so
ʒ man doch berücksichtigen, daß
eutende Schriftsteller und Künstler
nkreichs jahrelang in der nied-
rigsten Bohême gelebt haben: Bal-
zac, Zola, Alphonse Daudet, Cour-
bet, Manet, Rodin, Willette, Lé-
andre seien hier nur genannt. Der
Bohémien liebt die Geselligkeit,
man trifft sich in den Ateliers, den
Kaffeehäusern, Kneipen und Ball-
lokalen, und in diesem beständigen
Beisammensein mit Kameraden und
einer ziemlich ungebundenen Weib-
lichkeit entwickelt sich jener besondere
Geist der Bohême, dem die Welt
außerhalb seiner engen Sphäre ein
Buch mit sieben Siegeln ist und
der nur selten über seinen fach-
simpelnden Jargon, seine kleinen
Leidenschaften und den täglichen
Kampf mit Gläubigern hinaus-
kommt.

1187. **Rudolf Salis und der Chat
noir.** Aus diesem interessanten Milieu
ging Rudolf Salis hervor, als in
den achtziger Jahren die Bohémiens,
von Expansionstrieben befallen, den
klassischen Boden des Quartier latin
verließen und die luftigen Höhen
des Montmartre für einzig standes-
gemäß erklärten. Wie so viele
andere ein Maler ohne Erfolge,
besaß Salis ein kräftiges Talent
für geistreichen Nonsens und ulkige
Veranstaltungen, die er zuerst in
seinem Atelier, später, als der Kreis
der Freunde immer größer wurde,
in einer Kneipe abhielt, bis er diese
schließlich erwarb und in ein ori-
ginelles Cabaret mit dem Namen
Chat noir umwandelte. Er besaß
einen sicheren Blick für die wirk-
lichen Talente unter all den einge-
bildeten Genies, wußte Dichter,
Sänger, Komponisten und Maler
gleichsam aus dem Nichts hervorzu-
zaubern und zeigte sich sowohl in
der Kunst der „Aufmachung“ wie
auch als Regisseur äußerst gewandt.
Auf der kleinen Bühne des Chat
noir entwickelte sich nun ein inter-
essantes Treiben. Man trug ernste,
sentimentale und ausgelassene Lieder

an und prie
ments ihre
daneben aber
sischen von S
brandschatzte n
Sammelinstin
Unverfrorenhe
indem er die L
gar nicht oder
sich von den M
Kunstwerke zu
noir schenken
ihm in wenige
Kneipe ein fö
machen und se
daß er ein L
mandie erwerbe
seiner Muße n
starb bald dar
ging ein und di
unter den Han

1188. Sali

„Gentilhomme
Salis sich gerne
Brettl dieser W
sein verlassen,
Schule gemacht



nehmen auch den ärgsten und
utzigsten Unsinn mit dem er-
nden Bewußtsein hin, jetzt
: Neulinge mehr, sondern in
Mysterien der dekadenten Muse
eweiht zu sein.

ndessen ragt aus diesem Sumpfe
hier und da eine beachtens-
e Persönlichkeit hervor, wie
. Aristide Bruant, der jetzt sein
ischen ins Trockene gebracht
sich vom Geschäft zurückgezogen
Halb echter Künstler, halb
-latan, wie die meisten seines
)ens, produzierte er sich in seiner
pe in einem sonderbaren Ko-
und sang die von ihm selbst
hteten Lieder. Da flammte
eilen ein Geniefunken auf, er
das Leiden und den Haß
Enterbten und Verworfenen, an
ı Lebensende die Morgue oder
lotine warten, die wilde und
irige Poesie der Dirnen, Wege-
:er und Totschläger. Auch aus
raffinierten Vorträgen der
te Guilbert schlagen ähnliche
nte entgegen und jagen dem
ınten Snob, der für die Stra-
ı bei Maxim Kräfte sammelt,
ıngenehmes Gruseln über den
en.

.89. **Der Siegeszug des
iétés.** Darüber kann wohl
erlich ein Zweifel obwalten, daß
ernste Freunde der drama-
:n Muse das Bedürfnis em-
)en mußten, sich mit der nach-
)e brennend gewordenen Frage
Variététheaters zu beschäftigen.
Variété hat einen wahren
eszug genommen, aus den un-
ıbaren, verräucherten Singspiel-
n früherer Jahrzehnte entwickel-
sich prunkvolle Theaterbauten,
:it immer größer werdenden Mit-
und immer blendenderen Dar-
ngen die gefährlichsten Kon-
:nten der ernsten Theater wur-
Warum strömt die Menge ins Variété, statt ins Theater zu
gehen? Es ließe sich viel, unge-
heuer viel darüber sagen, steht das
Thema doch in inniger Beziehung
zu den wichtigsten Kulturfragen.
Die starken Anforderungen, die
heute an die Leistungsfähigkeit des
überwiegend größten Teils der ar-
beitenden Menschheit gestellt wer-
den, und die mit dem Aufwand an
körperlicher und geistiger Kraft ver-
bundenen Erregungen stehen in
keinen günstigen Wechselbeziehungen
zur Pflege verfeinerter Geistes-
kultur. Wer vom frühen Morgen
bis zum späten Abend Kopf und
Hand anzustrengen hat, der besitzt
abends weder Sammlung noch Auf-
nahmefähigkeit für solche geistigen
Genüsse, die eine straffe Konzen-
tration verlangen. Der gequälte
Geist drängt nach Abspannung und
der leichtesten Form der Zerstreu-
ung; es ist deshalb wirklich kein
Wunder, wenn im Theater die seich-
ten Schwänke den meisten Zulauf
finden und wenn der große Haufen
lieber die Variétés aufsucht, die
ihm eine erstaunliche Menge von
Produktionen zu einem viel billi-
geren Preise liefern, als die Thea-
tervorstellung kostet, und ihm außer-
dem noch behagliches Sitzen an
Tischen und den uns Deutschen
anscheinend unentbehrlichen Genuß
von Bier und Tabak gestatten.

Es ist das durch Herkommen ge-
heiligte Vorrecht kurzsichtiger Mo-
ralisten und Volkserzieher, über
irgend eine nicht lobenswerte Er-
scheinung unseres Gesellschafts-
lebens zu jammern und schelten,
statt die Gründe aufzudecken und
das Uebel an der Wurzel anzupacken.
Bringt es doch erst dahin, daß der
Mensch mehr Zeit und Muße hat
und im Kampf ums tägliche Brot
nicht völlig stumpf wird, macht ihn
aufnahmefähig für die große Kunst,
schafft die übermäßig hohen Ein

schrieben –"
deutsch Leipzi
seine dänische
mann auch die
wenn man ein
das Vergnüge
es hinausschme
aber noch nic
es den durst
schenken könnt
seine Kneipe,
hörer. Shake
den wir heu
bude nennen,
seinem Wande
kehrte, fragten
ter, ob er di
Theater in ei
verwandeln!
gut." Und an
Publikum such
auf, füllt sie,
wegs dadurch
schmack ist zu
auch schlecht ge
will etwas and
Dies anders."



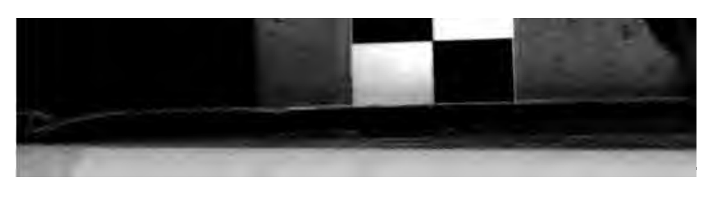
moristischen Vorträge; Sänge-
nnen, die ohne eine Spur von
timme alberne und schlüpferige
affenhauer hinausschreien, und sog.
moristen, deren Humor wahrhaft
agisch wirkt, behaupten das Feld.

1191. Reformbestrebungen. Hier
st es für die Brettlreformatoren
n Hebel anzusetzen, außerdem
äre es eine lohnende Aufgabe,
n von der ernsten Bühne ver-
nnten dramatischen Kleinkünsten,
ie der Pantomime, der Pierrot-
mödie, dem Marionetten- und
hattenspiel, hier eine Stätte der
iedergeburt zu verschaffen. Da
e großen Variététheater in der
ge sind, sehr anständige, zum
eil ungewöhnlich hohe Gagen zu
hlen, kann es nicht schwer halten,
te Sänger und Sängerinnen mit
rträgen, die sowohl litterarisch
e musikalisch auf einem anstän-
gen Niveau stehen, und Humo-
sten mit wirklichem Humor zu ge-
nnen und daneben schöne und far-
nreiche Tanzaufführungen, in sceni-
er Darstellung vorgetragene Lie-
r (lebende Lieder), Burlesken,
ingspiele, leichtverständliche Paro-
en rc. zu inscenieren. Man biete
as dem Variété und scheue sich
icht, die vollständig daseinsberech-
gten gymnastischen, akrobatischen
nd circensischen „Nummern" be-
ehen zu lassen, und man wird
hen, daß das Publikum eine solche
sthetische Hebung des Variétés mit
eifall aufnehmen wird.

1192. Das sogen. Ueberbrettl,
ie es aus der Initiative des geist-
eichen und emsigen Schriftstellers
rnst von Wolzogen hervorging,
ollte eine Reform des Variétés
ein, ist aber nur eine neue Art
on Variété geworden, ohne die
lte zu verbessern oder durch Wett-
ewerb ernstlich in ihrer Existenz
u gefährden. Statt ins Bestehende
erbessernd *einzugreifen*, machte
man Sezession; so haben wir denn
kein einziges Variété weniger, nur
ein paar Experimentierbühnen mehr.
Aber Wolzogens Buntes Theater
und seine Nachahmer stecken auch
viel zu tief in ästhetischer Exklusi-
vität und sind viel zu sehr vom
Geiste der Goncourtschen Devise
„L'art pour l'art" beseelt, als daß
sie volkstümlich sein könnten. Die
Kost, die sie zu bieten haben, ist
Kaviar fürs Volk, schmackhafte
Schüsseln für den ziemlich eng be-
grenzten Kreis der litterarischen
Feinschmecker, der Uebersatten,
deren verwöhnter Gaumen nur noch
auf ungewöhnliche Delikatessen
reagiert. Zwischen diesen Empfind-
samen und dem großen Haufen
gähnt eine unüberbrückbare Kluft,
und deshalb kann man auch nicht
von Reformen reden, denn die Re-
formatoren marschieren immer mit
der Masse, und ihre werbende Kraft
besteht in der Kunst, den leisen,
nach Ausdruck ringenden Wünschen
der Masse einen mächtig schallen-
den Resonanzboden unterzuschieben
und aus chaotischer Formlosigkeit
festumrissene Gestalten zu schaffen.
Die Reform der Variétébühne bleibt
auch nach Erfindung des Ueber-
brettls eine ungelöste Frage, und
alles, was wir erreicht haben, be-
steht in einer Verpflanzung des
Pariser Cabarets auf deutschen
Boden und in seiner Anpassung
an deutsche Verhältnisse.

**1193. Leistungen des Ueber-
brettls.** Wir erfreuen uns nun schon
einer ganzen Menge litterarischer Ca-
barets, als da sind: Wolzogens Bun-
tes Theater, die Berliner Bühne
„Schall und Rauch", das Brettl
der „Elf Scharfrichter" und das
Lyrische Theater in München und
wie sie sonst noch alle heißen mögen.
Man hört und sieht auf diesen
kleinen Bühnen viel Hübsches und
Geistreiches, aber schließlich nichts

uch aus dem
ein gutes B
der Zukunft,
Pflanzschule
tragskunst.
sich die „
unserer Mod
des Großvate
sie mit Vorli



Bücherkunde zur Geschichte des Theaters

von

Gotthilf Weisstein.

Nro. 1194.

I. Allgemeines.

Eine treffliche durch Bildnisse, Faksimiles und Zettelabdrücke instruktive Darstellung bietet Koennecke's Bilderatlas, Geschichte der deutsch. Litteratur. 2. Aufl. Marburg. Elwert, 1895.

Gottsched's nötiger Vorrat zur Geschichte der dramatischen Dichtkunst. Leipzig. 1757—65. II. Nicht vollständig, das Werk sollte ein Verzeichnis aller dramatischen Produkte a. d. J. 1450—1760 geben. Dazu: Freiesleben, Nachlese zu Th. I. Leipz. 1760.

Reichard, Heinrich Aug. Ottok., Theaterkalender 1775 bis 1800.

Blum, R., Herloßsohn, K., Marggraff, H. Allgemeines Theaterlexikon. . . . Altenburg u. Leipz. 7 Bde. 1846. Für die Biographie der Zeit u. geschichtliche Zusammenstellungen noch immer brauchbar.

Prutz, R. E. Vorlesungen über d. Gesch. d. deutsch Theaters 1847.

Devrient, Eduard. Gesch. d. deutsch. Schauspielkunst. I. Gesch d. mittelalterl. Schauspielk. (Lpz.) 1848. II. Die regelm. Schauspielk. unter der Prinzipalschaft. 1848. III. Das Nationaltheater 1848. IV. Das Hoftheater, 1861. V. Das *Virtuosentum*, 1874. Ein in idealischem Sinn begeisterungsvoll geschriebenes Werk, das mehr und weniger bietet, als sein Titel verspricht. Mehr, da es eine innere Geschichte des deutschen Theaters von seinen Anfängen bis in unsere Zeit hinein enthält, die erste zusammenfassende deutsche Theatergeschichte überhaupt, weniger, da nicht immer zu den Quellen hinabgestiegen worden, sondern vielfach aus zweiter Hand geschöpft worden ist.

Mähly, J., Wesen und Geschichte d. Lustspiels, 1862.

Schletterer, J. M., Zur Geschichte der Musik und Poesie in Deutschland, 1863.

Klein, J. L., Geschichte des Dramas. Leipzig, 1865—1876. XV. [I. Einleitung. Griech. Tragödie. II. Die griech. Komödie und das Drama der Römer. III. Das außereurop. Drama und die latein. Schauspiele n. Chr. bis Ende des X. Jahrhdts. IV. Das italienische Drama 1. V. Das italien. Drama 2. VI a. Das italien. Drama 3a. VI b. Das italien. Drama 3b. VII. Das italien. Drama 4. VIII. Das spanische Drama 1. IX. Das span. Drama 2. X. Das span. Drama 3. XI a. Das span. Drama 4a. XI b. Das span. Drama 4b. XII. Das englische Drama 1. XIII. Das engl. Drama 2.

Dieser gewaltige theatergeschichtl. Torso, das Werk rastlosen Fleißes eines deutschen Mannes bricht — ein wahrhaft tragisches Geschick! — gerade an der Schwelle der Periode ab, die durch den Namen Shakespeare ihren unsterblichen Ruhm, ihren ewigen Glanz erhielt.]

v. Reden-Esbeck, Friedr. Jos., Deutsches Bühnenlexikon, I. Eichstett u Stuttgart, 1879. Leider unvollständig. Bricht bei „Lux" u. einem Nachtrag ab. Material zur Fortsetzung besitzt die Witwe des verstorbenen Verfassers, der Begeisterung zur Sache mit reichen Kenntnissen verband.

Räder, Allwill, 50 Jahre deutscher Bühnengeschichte, 1836 bis 1886. Berl. 1886. Mit besonderer Zugrundelegung des deutschen Bühnen-Almanachs von Entsch und seinem Vorgänger Wolff, Heinrich. — Vorzüglicher, quellenmäßig ge-

II. Zur Ortsgeschichte d[...] schen Theaters.

Aachen. S. a. Köln u. Oppenheim, S. 3.

Augsburg. F. A. Wi[...] such einer Gesch. theatral. [...] lungen in Augsburg. [...] frühesten Zeiten bis 1876. [...] burg 1876.

Bamberg. F., Geschich[...] Theat. in Bamberg bis zu[...] 1862. (aus einer Zeitschrif[...]

Barmen. S. unter [...] Lukas.

Basel. Burkhardt, [...] Gesch. d. dramat. Kunst z[...] (ein Beitrag zur Gesch. [...] Basel 1839. I, 169—211.

Berg. (Brandt, T[...] Kur-Theater Stuttgart-Ber[...] Eröffnung der 10. Saiso[...] 1890 bis Juni 1899.

Berlin. Blümicke, [...]



Blumenthal, Osk., Theatral. Eindrücke, 1885.

Zabel, Eug., Zur modernen Dramaturgie. II. 1899—1900. I. Ausland. II. Deutschland.

C. Schäffer und C. Hartmann, Die Königl. Theater in Berlin. Statist. Rückblick ... vom 5. Dezember 1786 bis 31. Dezember 1885. — Mit 15. Jll. B. 1886.

Das Wallnertheater von seiner Entstehung bis zum 1. Jan. 1883. Von L. v, S. (aville). B. 1887.

R. Loewenfeld, Schiller-Theater-Album. (1894—1898.)

Bern. Streit, Armand, Gesch. des bernischen Bühnenwesens vom 15. Jahrh. bis auf unsere Zeit. Aus authent. Quellen. Bern 1873—74. II.

Biberach. Ofterdinger, Geschichte des Theaters in Biberach. Jahr?

Böhmen. Blaß, Leo, das Theater und Drama in Böhmen bis zum Anfang des 19. Jahrh. Prag 1877.

Braunschweig. Glaser, Ad., Gesch. des Theaters zu Braunschweig. Braunschw. 1861.

(In: Braunschweig. Magazin, hrsg. von Paul Zimmermann, 1894 ff.; zahlreiche wertvolle Abhandlungen und Notizen zur braunschw. Theatergeschichte, besonders von Karl Schüddekopf).

Braunschweig. Zimmermann, P., ein Theater in Bevern (Brschwg.) in: Braunschwg. Anzeigen 1894. 76 - 81.

Bremen. Fricke, Wilh. und Joh. Heinr. Behncken, Gesch. d. Bremer Theaters 1689—1859. Bremen 18??

Bulthaupt, Heinr., Dramaturg. Skizzen. Br. 1879.

Ders. Streifzüge auf dramaturg. und krit. Gebiet. Br. 1879.

Breslau. Schlesinger, Max, Gesch. des Theaters in Breslau. I. 1898. (1522—1841). Bd. II fehlt noch.

Brünn. Rille, A., Gesch. des Brünner Stadttheaters 1734 bis 1884. Brünn 1885.

Danzig. Bolte, Jos., Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrh. (= Litzmann, Theatr. Forschungen XII.) 1895. Ausgezeichnetes Quellenwerk.

Coburg. Das herzogl. S. Hoftheater zu Coburg-Gotha. Am 1. Juni 1877, am Tage des 50jähr. Bestehens.

Darmstadt. Knispel, Herm., Das Großherzogl. Hoftheater zu Darmstadt. 1810—1890. Mit einem gesch. Rückblick auf die dramat. Kunst, 1567—1810. Darmstadt und Leipzig 1891.

Dessau. Prosky, M. v., Das herzogl. Hoftheater zu Dessau. In seinen Anfängen bis zur Gegenwart. Dessau 1884.

Dresden. Fürstenau, Mor., Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. 1861—62. II.

Proelß, Rob., Geschichte des Hoftheaters zu Dresden. Dresden 1878.

Düsseldorf. Fellner, Rich., Gesch. aus deutschen Musterbühnen. Düsseldorf 1888. (Immermanns Leitung).

S. auch unter Elberfeld, Lucas.

Elberfeld. Lucas, Ed., Das Elberfelder Theater in der Vergangenheit und Zukunft. Elberfeld 1888. (Darin auch über Düsseldorf und Barmen).

Elsässisches Theater. (Lündner, Grabner und Stoskopf), Das Elsässische Theater zu Straßburg i. E. Straßburg 1901.

Tiocca, Otto Paul, in: Münch. Allg. Ztg., Beil. 12. 6. 1901. Nr. 132.

Erfurt. Pick, Albert, Ge-

litz 1854.
Gotha,
mann, R
schen Ho
Hamb. un
Litzmann,
schungen l
schrift ein
schiedenen
Graz.
Gesch. d. (
Jahrh. in
Litteraturb
sichtigung
1879. S.
teilungen
Steiermark.
Halle a
Waldem.,
leben. Hal
Hambur
Hamburgisch
2 Bde.
Schütze,
burgische
burg und

nd Landschaft Luzern; in: Geschichtsfreund Bd. 23.

Magdeburg. Cosmar, Alex., hantasus, fremdes und eigenes ut z. gesell. Unterhaltung. M. 824.

Schmidt, Fr. Ludw., Denkürdigkeiten, hrsg. von Herm. hde II. 1874—75.

Mähren. D'Elvert, Christian, Gesch. d. Theaters in Mähn und Oesterr.-Schlesien. Brünn 852.

Mainz. Peth, Jak., Gesch. es Theaters und der Musik zu lainz. Mainz 1879.

Mannheim. Schiller, J. Fr., epertorium des Mannheimer Naonaltheaters 1785 (in: Rhein. halia 1785, Thalia 1787).

Pichler, Ant., Chronik des roßherzogl. Hof- und Nationaleaters in Mannheim. Zur Feier ines 100j. Bestehens am 7. Okt. 379. Mannheim 1879.

Martersteig, Max, Die Protolle des Mannheimer Nationaleaters unter Dalberg aus den hren 1781—1789. Mannheim 390.

Walter, Archiv und Bibliothek s Großh. Hof- u. Nat.-Theaters Mannheim 1779—1839. II. ipzig 1899.

Meiningen. „Die Meininger", aul, Rich, Chronik sämtl. Gastiele d. Herzogl. Sachsen-Meining. ftheaters. 1874—1890. Lpz. 1891.

Ehrlich, Moriz, Das Gastiel der Meininger oder die Grena der Bühnenausstattung. Ber- t 1874.

Mecklenburg-Schwerin. Bärenrung, G. W., Versuch einer Geichte des Theaters in Mecklenrg-Schwerin. Schwerin 1837. icht bis zum Jahre 1835.

München. Grandaur, Frz., ronik des Kgl. Hof- u. Nat.-eaters in München. Münch. 1878.

Dingelstedt, Münchn. Bilderbogen. Berl. 1879.

Die Münchener u. das oberbayrische Volksschauspiel. Geschichtliches u. Biographisches. Lpz. 1887.

Rudhart, Fr. M., Gesch. der Oper am Hofe zu München. I. 1654 bis 1787. Freising 1865. (Mehr erschienen?)

Brakl, Franz, Josef, Gedenkschrift anläßlich des 25jähr. Bestehens des Gärtnerplatztheaters (in München). Münch. 1890.

Schaumberger, Jul., Conrad Drehers Schliersee'r Bauerntheater. Münch. (1892?)

Münster. Sauer, W., Das Theater zu Münster zur Zeit der letzten Fürstbischöfe Max Friedr. v. Königseck und Max Franz v. Oesterreich 1763—1801. In: Zeitschr. f. deutsche Kulturgeschichte. N. F. 1873.

New-York. Kadelburg, Heinr., Das deutsche Theater in New-York. New-York 1878.

Nürnberg. Hampe, Theod., Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. bis 1806. II. (Mitteil. des Ver. f. Gesch. der Stadt Nürnberg. Heft 12 sq.) 1898 bis 1900. Ausgezeichn. Quellenwerk.

Oldenburg. Dalwigk, Frhr. R. v., Chronik d. alten Theaters in Oldenburg 1833—1881. Festschr. 1881.

Pleitner, Oldenburg im 19. Jahrh. Oldenb. 1900. Bd. I.

Oesterreichisch-Schlesien, siehe Mähren.

Posen. Ehrenberg, Dr. Herm., Gesch. des Theaters in Posen, besonders in südpreußischer Zeit. Posen 1889. (= deutsche Vorträge, Heft 5).

Prag. Teuber, Oskar, Gesch. des Prager Theaters. Von den Anfängen bis auf die neueste Zeit. Prag 1883—88. III.

Verf. einer Ge…
Rostock. Rost.

Salzburg. F…
v., Zur 100 jäh…
k. k. Theaters …

San Franci…
Heinr., Funf…
schen Theaters…
S. Fr. Marx …

Schmalkalde…
Ein halbes Ja…
terleben Schm…
Vereins f. He…
Landesk. 1880…

Siebenbürg…
Gesch. des de…
Siebenbürgen …
für siebenbürg…
1890–91.

Straßburg…
E . . . Einig…
treibung der …
sellschaft unter…
Bode. Straßb…

Stuttgart.
Briefe aus de…
und Heiteres …

n Burgtheater. Tagebuchblätter 18—1837. W. 1889.

Rudolf, Lothar, das Wiener :rgtheater. Leipzig, Berlin, Wien 99.

Rosner, Leop., Fünfzig Jahre rltheater (1847—97). 1897.

iternationale Ausstellung für usik- und Theaterwesen. Wien 1892.

1. Fachkatalog der Abteilung für eutsches Drama u. Theater. . 1892.
2. Theatergeschichtl. Ausstellung : Stadt Wien. 1892.
3. Fachkatalog der Musikhi-)rischen Abteilung von eutschland und Oesterreich- ngarn nebst Anhang: Musik- sen, Konzertvereine und Unter- ht. W. 1892.
4. Fachkatalog der Abteilung des)nigreiches Italien. W. 1892.
5. Rußland. Direktion der iserl. Hoftheater in St. Peters- rg und Moskau.
6. Katalog der Ausstellung des)nigreichs Spanien. Wien 92.
7. Katalog der Ausstellung des)nigreichs Großbritan- en und Irland.

Dazu:

J. Sittard, Kritische Briefe er die Wiener internationale isik- und Theater-Ausstellung. mburg 1892.

Wiesbaden. Festspiele 1900, Mai. arin u. a. Abdruck des 1. Oberon- tels, London.)

Worms. C. u. F. Muth, Fest- rift zur Einweihung des Spiel- d Festhauses.

Zürich. Rüegg, Reinh., Blätter ' Feier des 50jähr. Jubil. des richer Stadtth. 10.—11. Nov. 94. *Zürich 1884.*

Deutsches Theater im Mittelalter.

Mone. Schauspiele des Mittel- alters II. Karlsruhe 1846.

Carl Hase, Das geistliche Schauspiel. Leipzig 1858.

Froning, Das Drama des Mittelalters. I. Die lateinischen Osterfeiern. Osterspiele. Passions- spiele. II. Passionsspiele. III. Pas- sionsspiele, Weihnachts- und Drei- königsspiele. Fastnachtsspiele. Stutt- gart. 1891 flgde.

Passionsspiel.

Devrient, Eduard, Das Ob. P. (mit 6 Illustr. u. 1 Titel- bild) und seine Bedeutung für die neuere Zeit. Lpz. 1851. 2. Aufl. 1880.

Textbuch zum Oberammergauer Passionsspiel. Münch. 1871.

Schul-Jesuiten-Dramatik.

Zeidler, Jakob, Studien u. Beiträge zur Gesch. der Jesuiten- komödie und des Klosterdramas. Hamb. u. Lpz. 1891. (= B. Litz- mann, theatergeschichtl. Forschg. IV).

Hanswurst und seine Familie.

Weinhold, Das Komische im altdeutschen Schauspiel. In R. Gosche, Jahrb. für Litteraturgesch. I. 1865.

Reuling, Carlot, Die komi- sche Figur in den wichtigsten deut- schen Dramen bis zum Ende des 17. Jahrh. Stuttg. 1890.

Blomberg, H. v., In Sachen des Harlekin. Berlin, o. J.

Gonzalés, Emanuel, Les carawanes de Scaramouche, sui- vis de Giangurgolo et de Maître Ragueneau: Préf. de Paul La- croix. Paris 1881.

Görner, Karl v., Der Hans Wurst-Streit in Wien und Joseph von Sonnenfels. Wien 1884.

Lee, Heinrich, Hans Wurst. Schauspiel in 4 Aufzügen. 1898 (Reklam 3808).

Maindron, E
nettes et Guignol
agissantes et par
les ages. Paris

Ballett u

Voß, Rudol
seine Geschichte.
der Tänze. Berl
Czerwinski
Tänze des 16.
alte französische T
führung der Men
Tabourets Orches
1878. Mit Fig
melodien und N
In Kopenhag
wiederholt wahre
habt durch Au
ville (geb. 180
die Geschichte i
seiner Kunst in
reichen und unt
beschrieben hat, i
in Deutschland
geblieben ist.

fach aufgeführtes Deutsches Drama: Daniel Richters Trauer- und Lustspiel von der argen Grundsuppe der Welt. Gotha 1670.

Theater des Auslandes.

Belgien. Faber, F., Hist. du th. franç. en Belgique dep. son origine jusqu'à nos jours. 5 vols. Brux. 1878.

China. Rud. Gottschall, Theater und Drama der Chinesen. Lpzg. 1887.

Dänemark und Norwegen. Marmier, X., Hist. de littérat. en Danemark et en Suède. Paris 1836.

Botten-Hansen, Précis de l'Histoire de la litt. Norvegue en XIX Siècle. Christiania 1868. S. a. Zabel, unter Berlin.

England. Doran, J., Their Majesty's servants. Annals of the English Stage from Thomas Betterton to Edward Kean. Ed. and revised by R. W. Lowe. 3 vols with 50 portr. and 80 wood en grav. London 1868.

Lewes, G. E., Ueber Schauspieler und Schauspielkunst. Uebers. von Emil Lehmann. Lpzg. 1878.

Gaedertz, K. Th., Zur Kenntnis der altenglischen Bühne nebst andern Beiträgen zur Shakespeare-litteratur. Mit innerer Ansicht des Schwantheaters in London. . . . Bremen 1878.

Ellen Terry and her Impersonations by Charles Hiatt. Lond. 1898.

Henry Irving, Record and Review by Charles Hiatt. Lond. 1899.

Bodenstedt, Fr., Shakespeare und seine Zeitgenossen. Lpzg. 1857 1860. III.

Frankreich, speziell Paris. Fournier, E., Le théâtre français avant la Renaissance, 1450 à 1550. *Mystères* moralités et farces. Av. 19 Planches. Paris 1872.

Fournier, E., Le théâtre français au XVI. et XVII siècle. Par. 1871. Av. 21 pl.

Casse, A. du, Histoire anecdot. de l'ancien th. en France. II. P. 1864.

Toubin, Gesch. d. franz. Theaters während der ersten Revolution. Hamburg 1853.

Laube, Heinrich, Paris 1847. Mannheim 1848.

Duflot, Joach., Les secrets de Coulisses des Th. de Paris. Av. préf. de Jules Noriac. Paris 1865.

Lindau, Paul, Aus Paris. Beitr. z. Gesch. des gegenwärtigen Frankreichs. (Rachel und die klass. Tragödie. Scribe und das moderne Lustspiel. Geschichte von R. Wagners Tannhäuser in P.). Stuttgart 1865.

Lindau, Paul, Dramaturgische Blätter. 2 Bde. Stuttg. 1874.

Antoine, Le Théâtre Libre. Mai 1890.

Sarah Bernhardt, par Jules Huret. Préf. de Edmond Rostand. Paris 1901.

Jules Huret, Loges et Coulisses. Paris 1901.

Holland. Hellwald, Fr. v., Gesch. des holländischen Theaters. Rotterd. 1874.

Italien. Ebert, A., Handbuch der italienischen Nationallitteratur. Marburg 1868.

Giudici, S. E., Storia del Teatro in Italia. Vol. I. Torino 1857.

Rossi, Ernesto, Studien über Shakespeare und das moderne Theater, nebst einer autobiograph. Skizze aus dem Ital. von Hans Merian. Lpzg. 1885.

Marchesi, Mathilde, Aus meinem Leben. Düsseldorf.

Nathanson, Richard, Schau



Leipzig, Berlin,



Dramaturgische Aphorismen.

Zusammengestellt von

Dr. Robert Hessen.

195.

Vom Theater.

: menschliche Natur erträgt
it, ununterbrochen auf der
der Geschäfte zu liegen, die
der Sinne sterben mit ihrer
igung. Der Mensch, über-
von tierischem Genuß, der
Anstrengung müde, vom
Triebe nach Thätigkeit ge-
dürstet nach besseren außer-
en Vergnügungen oder stürzt
s in wilde Zerstreuungen,
inen Hinfall beschleunigen
e Ruhe der Gesellschaft zer-
Bacchantische Freuden, ver-
es Spiel, tausend Rasereien,
Müßiggang ausheckt, sind
eidlich, wenn der Gesetzgeber
Hang des Volkes nicht zu
weiß. Der Mann von Ge-
: ist in Gefahr, ein Leben,
dem Staat so großmütig
rte, mit dem unseligen
abzubüßen — der Gelehrte
umpfen Pedanten herabzu-
— der Pöbel zum Tier.
chaubühne ist die Stiftung,
Vergnügen mit Unterricht,
mit Anstrengung, Kurzweil
dung gattet, wo keine Kraft
:le zum Nachteil der anderen
it, kein Vergnügen auf Un-
des Ganzen genossen wird."

Schiller.

*

„. . . . A présent le théâtre
Est en un point si haut que
chacun l'idolâtre
Et ce que votre temps voyait
avec mépris
Est aujourdhui l'amour de tous
les bons esprits,
L'entretien de Paris, le souhait
des provinces,
Le divertissement le plus doux
de nos princes,
Les délices du peuple et le
plaisir des grands;
Il tient le premier rang parmi
leur passe-temps;
Et ceux dont nous voyons la
sagesse profonde
Par leur illustres soins con-
server tout le monde,
Trouvent dans les douceurs
d'un spectacle si beau
De quoi se délasser d'un si
pesant fardeau."

Pierre Corneille, „L'illusion".

*

„Hört ihr, laßt die Schauspieler gut behandeln, denn sie sind der Spiegel und die abgekürzte Chronik des Zeitalters. Es wäre euch besser, nach dem Tod eine schlechte Grabschrift zu haben, als üble Nachrede von ihnen, so lang ihr lebt."

Hamlet.

*

Vom dramatischen Kunstwerk.

„Die selbstzweckliche Kunst ist hohl; ihr Inhalt ein leeres, frivoles Formenspiel; ihre Idee: der raffinierte Genußkitzel einer impotenten Abstraktion.“

J. L. Klein,
„Geschichte des Dramas“, II, p. 96.

*

„Un oeuvre d'art c'est un coin de la création vu à travers un tempérament.“

Zola.

*

„Ein Kunstwerk muß sein wie die Natur, deren verklärtes Abbild es ist: für den tiefsten Forscherblick noch nicht ganz erklärbar; und doch schon für das bloße Beschauen etwas, und zwar etwas Bedeutendes. Wer etwas schafft, das der gemein-menschlichen Fassungskraft nichts ist und erst der tiefsinnigen

„Daher ist denn auch die Po
philosophischer und nützlicher
die Geschichte. Denn die Po
geht mehr auf das Allgemeine
die Geschichte auf das Besonde

Lessin

*

„Der Gegenstand muß nur e
Handlung haben. Die Fabel
nicht episodisch und nicht durch
dere Dinge, die mit dem Ha
plan in keiner Verbindung ste
unterbrochen sein. Man darf
kein Glied nehmen können, o
dadurch den Zusammenhang
Ganzen zu stören. Man sch
den Knoten vom Anfang an,
sich das Stück dem Ende nähe
die Lösung darf erst mit der let
Scene eintreten.“

Lope de Veg

*

„Denn die (dramatische) Fa



sern sollen uns alle Gattun- Poesie; es ist kläglich, wenn eses erst beweisen muß; noch er ist es, wenn es Dichter die selbst daran zweifeln."

Lessing.

*

s wirklich geschehen, wird guten Grund in dem ewigen chen Zusammenhang aller haben. In diesem ist Weis- d Güte, was uns in den Gliedern, die der Dichter timmt, blindes Geschick und mkeit scheint. Aus diesen Gliedern sollte er ein machen, das völlig sich wo eines aus dem anderen g erklärt, wo keine Schwierig- stößt, derenwegen wir die igung nicht in seinem Plane sondern sie außer ihm, in gemeinen Plane der Dinge nüssen . ."

Lessing.

*

n wir bei unserer Unter- (unter den Willen der ng) noch Vertrauen und n Mut behalten sollen: so öchst nötig, daß wir an die nden Beispiele solcher un- nten schrecklichen Verhäng- wenig als möglich erinnert Weg mit ihnen von der

Lessing.

*

Mensch kann sehr gut sein h mehr als eine Schwach- en, mehr als einen Fehler wodurch er sich in ein ares Unglück stürzet, das Mitleid und Wehmut er- hne im geringsten gräßlich weil es die natürliche Folge ehlers ist."

Lessing.

*

„Niedrig behandelt man einen Gegenstand, wenn man entweder diejenige Seite an ihm, die der gute Anstand verbergen heißt, bemerklich macht, oder wenn man ihm einen Ausdruck giebt, der auf niedrige Nebenvorstellungen leitet."

Schiller.

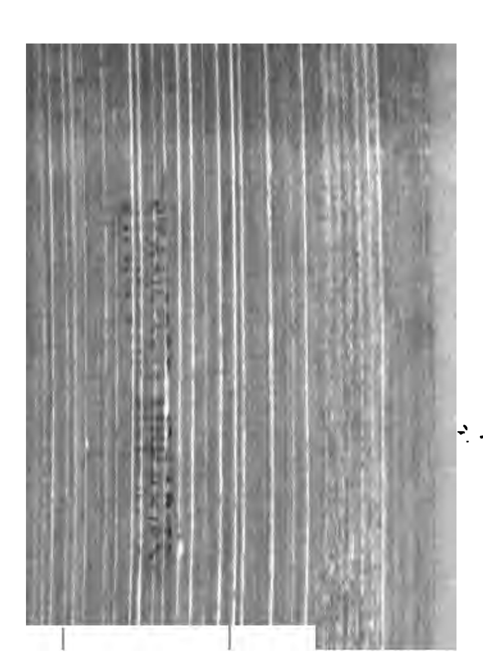
Von der Tragödie.

„Die Tragödie ist nicht der Schauplatz für die Ruhmesthaten des Helden, und weit entfernt, dessen Verherrlichung aus ihrer Zweckidee zu entfalten, stellt sie vielmehr, ihrem Wesen getreu, seinen Abfall vom epischen Heldenwesen und die Sühne dieses verhängnisvollen Zwiespaltes dar. Das tragisch dramatische Handeln wird sich daher als ein durch und durch leidvolles, von dem Bewußtsein jenes Bruches durchdrungenes und durchsiechtes Handeln, wird sich als ein Seelenkrankheitsprozeß entwickeln. Nicht in der Weise etwa nur, daß das Leid als Folge einer heroisch beherzten Missethat erschiene, als Reue und nachträgliche Gewissensqual und Zerknirschung. Vielmehr wird das Handeln selbst aus einem gebrochenen, ethisch zerrütteten Gemüte, aus einer sittlich kranken Seele, einer tragischen Geistesstimmung entspringen und in jedem Momente diese Bedrängnis atmen.

Es wird als ein tiefes Leiden, als keine That, sondern als Unthat eben, und im Charakter einer solchen, sich offenbaren, ganz und gar von Unseligkeit erfüllt; mag es sich auch scheinbar, wie bei Richard III z. B., dem heroisch unbeirrbarsten aller dramatischen Wüteriche, mit dem trügerischen Gleichmut eines scherzhaften, und nur um so verrätischeren Humors bemänteln, den Frevler selbst berücken, blenden und betäuben."

J. L. Klein.

*



„Nichts i
diger als di
heit und Wi
ihr entfernt
Bombast vo
Der schwülst
unfehlbar au
Fehler sind
keine Gattur
heit in beid
Tragödie."

„Soll im
das Niedrig
muß es in
gehen, und
leidigung de
eine starke B
ausgelöscht,
tragischen A
schlungen w
ist etwas a
was auch u
digung ein
kann, wie
Drang der



geschehen ist, daß er sie schwer-
: seinem gegenwärtigen Zwecke
erdichten könnte."

Lessing.

*

uf dem Theater sollen wir
lernen, was dieser oder jener
ne Mensch gethan hat, sondern
ein jeder Mensch von einem
sen Charakter unter gewissen
enen Umständen thun werde.
Absicht der Tragödie ist weit
ophischer als die Absicht der
ichte; und es heißt sie von ihrer
:n Würde herabsetzen, wenn
sie zu einem bloßen Panegy-
berühmter Männer macht,
sie gar den Nationalstolz zu
n mißbraucht."

Lessing.

*

ier ist das Gesetz der Tra-
, es ist das Naturgesetz selbst:
chicksale sollen die notwendigen
n der Handlungen sein, diese
otwendigen Folgen der Lei-
aften, diese die notwendigen
n der Charaktere. Eine solche
e und einleuchtende Notwendig-
geht durch den Gang einer
chen Handlung."

Kuno Fischer.

Die römische Tragödie.

uf ihr ruht der unlösbare
, der dem Römertum über-
anhaftet, der Fluch einer
ßen Aktionssucht, einer aus-
fenden Kraftverschwendung,
od aller Idealität, aller poe-
Gestaltung, des Tragischen
sondere, das eben auf ein
hwanken der heftigsten Seelen-
e in eine trostvolle Beruhigung
t, in eine Harmonie, deren
mus diese Stürme selbst wie
Geistermusik wiegt."

J. L. Klein.

Von der Komödie.

„Weit gefehlt, daß uns das Lust-
spiel klüger machen soll, besteht im
Gegenteil seine Aufgabe darin, uns
vom Klugdünkel zu befreien."

J. L. Klein.

*

„Der glimpfliche Ausgang ist
vollkommen lustspielgerecht. Denn
der Komödiendichter soll wohl hinter
den Spiegel, den er den Thor-
heiten vorhält, die Ruthe als
Fingerzeig stecken, aber nicht die
Geißelung vollziehen. Die höchste
Moral, die er lehren kann, ist Mensch-
lichkeit."

K. L. Klein.

*

„Die satirische Geißel wird in
der mittleren attischen Komödie wie
der Stock auf jener gutmütigen
Insel in der Posse gehandhabt, wo
die bloßen Kleidungsstücke des Misse-
thäters, nicht der kleiderbloße Ver-
brecher, gezüchtigt werden."

J. L. Klein.

*

„Im Namen der Kunst sowohl
als im Namen der Jugend müssen
wir Einspruch erheben gegen den
Grundsatz: die reine oder wahre
Komödie sei ein Ding für sich und
habe mit Moral nichts zu schaffen.
Wenn die Komödie, mit welcher
Zurichtung auch immer, eine Nach-
ahmung wirklichen Lebens bedeutet,
wie ist es möglich, daß sie zu den
Gesetzen, die das Leben regeln,
und zu den Gefühlen, die jedes
Ereignis wachruft, ganz ohne Be-
ziehung sein sollte? „Wahre Land-
schaftsmalerei", in die weder Licht
noch Schatten eindringen, „echte
Portraitkunst" ohne Ausdruck sind
Phrasen, die gesundem Urteil immer
noch weniger widerstreben als
„echte Komödie" ohne Moral."

Macaulay.

*

unsere Empfind
den schuldigen
will. Ohne roi
wir unsere Larv
fallen und da
die sanfte Erm

„Unser Sache
es des Grades
den unser Min

„Sacher sind

„Derjenige
seinen Person
gnomien gebe
nur ein einzige
Welt ähnlich n
die wiederum
zurücktreiben
kehren."

trügerischen Reizen der Mode, des guten Tones, der feinen Lebensart, der großen Welt ausstaffiert. Je mehr unsere ersten Blicke dadurch geblendet werden, desto strenger verfährt unsere Ueberlegung; das häßliche Gesicht, das wir so schön geschminkt sehen, wird für noch einmal so häßlich erklärt, als es wirklich ist; und der Dichter hat nur zu wählen, ob er von uns lieber für einen Giftmischer oder für einen Blödsinnigen will gehalten sein." Lessing.

*

Französische Beurteiler des Marmontel haben gefragt: „Darf ein Poet, wenn man ihm auch noch so viel Freiheit verstattet, diese Freiheit wohl bis auf die allerbekanntesten Charaktere erstrecken? Wenn er Fakta nach seinem Gutdünken verändern darf, darf er auch eine Lukretia verbuhlt und einen Sokrates galant schildern?"

Lessing antwortet: „Er sollte sich, im Fall daß er andere Charaktere als die historischen, oder wohl gar diesen völlig entgegengesetzte wählt, auch der historischen Namen enthalten, und lieber ganz unbekannten Personen das bekannte Faktum beilegen, als bekannten Personen nicht zukommende Charaktere andichten. Jenes vermehrt unsere Kenntnis, oder scheint sie wenigstens zu vermehren, und ist dadurch angenehm. Dieses widerspricht der Kenntnis, die wir bereits haben, und ist dadurch unangenehm. Die Fakta betrachten wir als etwas Zufälliges, als etwas, das mehreren Personen gemein sein kann; die Charaktere hingegen als etwas Wesentliches und Eigentümliches. Mit jenen lassen wir den Dichter umspringen, wie er will, solange er sie nur nicht *mit den Charakteren in Widerspruch* setzt; diese hingegen darf er wohl ins Licht stellen, aber nicht verändern; die geringste Veränderung scheint uns die Individualität aufzuheben und andere Personen unterzuschieben, betrügerische Personen, die fremde Namen usurpieren und sich für etwas ausgeben, was sie nicht sind." Lessing.

*

„Diderot hat recht: es ist besser, wenn die Charaktere bloß verschieden, als wenn sie kontrastiert sind. Kontrastierte Charaktere sind minder natürlich und vermehren den romantischen Anstrich." Lessing.

Von der dichterischen Absicht.

„Einem Charakter, dem das Unterrichtende fehlt, dem fehlt die A b s i c h t. Mit Absicht handeln, ist das, was den Menschen über geringere Geschöpfe erhebt; mit Absicht dichten, mit Absicht nachahmen, ist das, was ein Genie von den kleinen Künstlern unterscheidet, die nur dichten, um zu dichten, die nur nachahmen, um nachzuahmen, die sich mit dem geringen Vergnügen befriedigen, das mit dem Gebrauch ihrer Mittel verbunden ist, diese Mittel zu ihrer ganzen Absicht machen und verlangen, daß auch wir uns mit dem ebenso geringen Vergnügen befriedigen sollen, welches aus dem Anschauen ihres kunstreichen aber absichtlosen Gebrauchs ihrer Mittel entspringt.

Es ist wahr, mit dergleichen leidigen Nachahmungen fängt das Genie an zu lernen: es sind seine Vorübungen ... Allein mit der Anlage und Ausbildung seiner Hauptcharaktere verbindet es Weiteres und Größeres: die Absicht, uns zu unterrichten, was wir zu thun oder zu lassen haben; die Absicht, uns mit den eigentlicher

gehrungs- und L
mit solchen Ge
schäftigen, die
und diese Gege
ihr wahres Lic
uns kein fals
was wir bege
abscheuen und
scheuen sollten

„Das sind die
freilich keines Kr
bruders, aber d
Dramaturgen
ten dramatisch
die Bühne ge
neuere Aesthet
die Aesthetiker
d. h. der Ge
bloßen Geschm
bisher Geistes
Lessings alte
über Lessings
Kunstprinzipien
Dramatik, ja



[...]nter den Alten war besonders [...]pides seiner Sache so gewiß, [...] er fast immer den Zuschauern [...] Ziel voraus zeigte, zu welchem [...]e führen wollte."

Lessing.

Dramentitel.

„Ein Titel muß kein Küchenzettel [...] Je weniger er von dem In- [...] verrät, desto besser ist er."

Lessing.

Vom Idealisieren.

„Die Narren sind in der ganzen [...] platt, frostig und ekel; wenn [...]belustigen sollen, muß ihnen [...] Dichter etwas von dem Sei- [...] geben. Er muß sie nicht in [...] Alltagskleidung, in der schmu- [...] Nachlässigkeit auf das Thea- [...]ringen, in der sie innerhalb [...] vier Pfähle herumträumen. [...] müssen nichts von der engen [...]re kümmerlicher Umstände ver- [...], aus der sich ein jeder gern [...]sarbeiten will. Er muß sie [...]tzen; er muß ihnen Witz und [...]and leihen, das Armselige [...] Thorheiten bemänteln zu [...]n; er muß ihnen den Ehrgeiz [...], damit glänzen zu wollen."

Lessing.

Hygiene des Dramas.

[...]ie Reinheit der Sitten hängt [...] davon ab, daß das Verfäng- [...] vor der Phantasie der Jugend [...] in beständiger Verbindung [...]em Reizvollen und Anziehen- [...]rscheine: Denn jeder, der die [...]samkeit des Gesetzes von der [...]assoziation an seinem eigenen [...] dem Geist anderer Personen [...]rt hat, weiß auch, daß alles, [...]er Einbildungskraft in bestän- [...] Vorgesellschaftuug mit dem [...]henden dargestellt wird, zuletzt [...] anziehend wird. Wir finden [...]*ellos viel unzarte* Stellen bei Fletcher und Massinger, und mehr als man wünschte selbst bei Ben Jonson und Shakespeare, obwohl diese beiden verhältnismäßig rein sind. Aber es ist unmöglich, in ihren Dramen die Spur eines systematischen Versuches nachzuweisen: das Laster mit den Dingen zu verkoppeln, die die Menschen am meisten schätzen und erstreben, die Tugend dagegen mit allem, was lächerlich und erniedrigend ist."

Macaulay.

*

„Die Komödie will durch Lachen bessern; aber nicht eben durch Verlachen . . . Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst, in der Uebung unserer Fähigkeit, das Lächerliche zu bemerken."

Lessing.

*

„Der Komödie ist genug, — wenn sie keine verzweifelte Krankheiten heilen kann, — die Gesunden in ihrer Gesundheit zu befestigen. Auch dem Freigebigen ist der Geizige lehrreich."

Lessing.

*

„Es giebt zwar Fälle, wo das Niedrige auch in der Kunst gestattet werden kann, da nämlich, wo es Lachen erregen soll. Auch ein Mensch von feinen Sitten kann zuweilen, ohne einen verderbten Geschmack zu verraten, an dem rohen, aber wahren Ausdruck der Natur und an dem Kontrast zwischen den Sitten der feinen Welt und des Pöbels sich belustigen."

Schiller.

*

„Ueberall aber, wo jene grundsätzliche Verwerfung der „sogenannten moralischen Beweggründe" Prinzip und Stimmung der Dramatiker bildet, ist die Ohnmacht auf seiten des Dichters: erschein[...]

„Ich schreib
fallen: ihr sol

Vom N

„Man will
anderen Stud
ernsthaft und
Natur selbst l
nigfaltigkeit,
ihrer Schönh

„In der
chem verbund
sich, alles we
verändert sich
Aber nach di
nigfaltigkeit i
spiel für ein
Um endliche
müsse teilneh
diese das Be
Saraanen zu
hat: das Be

mus Stimmung. Schiller hält fest am hohen Stil, der Naturalismus fordert peinlichste Naturtreue. Ja, sogar Schillers realistische Jugenddramen finden bei dem konsequenten Naturalisten keine Gnade; denn ihre Charaktere gelten ihm für stilisiert und ihr Dialog für unnatürlich."

Ludwig Fulda.

Vom Dilettantismus.

„Wozu die saure Arbeit der dramatischen Form? Wozu ein Theater erbaut, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtnisse gemartert, die ganze Stadt auf einen Platz geladen? Wenn ich mit meinem Werke und dessen Aufführung weiter nichts hervorbringen will, als einige von den Regungen, die eine gute Erzählung, von jedem zu Hause in seinem Winkel gelesen, ungefähr auch hervorbringen würde."

Lessing.

*

Sämtliche Künste lernt und treibet der Deutsche; zu jeder
Zeigt er ein schönes Talent, wenn er sie ernstlich ergreift.
Eine Kunst nur treibt er und will sie nicht lernen, die Dichtkunst.
Darum pfuscht er auch so; Freunde, wir haben's erlebt.

Goethe.

*

Jung und Alte, groß und klein,
Gräßliches Gelichter!
Niemand will ein Schuster sein,
Jedermann ein Dichter.

Alle kommen sie gerennt,
Möchten's gerne treiben;
Doch wer keinen Leisten kennt,
Wird ein Pfuscher bleiben.

Goethe.

*

Auf der Bühne lieb ich droben
Keine Nebumschweife;
Soll ich denn am Ende loben,
Was ich nicht begreife?

Lose faßliche Gebärden
Können mich verführen;
Lieber will ich schlechter werden,
Als mich ennuyieren.

Das Parterre (Goethe).

Der Blankvers.

„Herders Fragmente" sprachen 1768 das wohlbegründete Todesurteil über den eintönigen, jeder charakteristischen Abschattung feindlichen Zwang des Alexandriners aus, den die wahrhaft alexandrinische Zeit der Hübner und Opitz uns aufgenötigt, und traten mit überzeugender Beredsamkeit für den Quinar ein."

Erich Schmidt.

*

„Wollen wir nicht lieber die vorgeschlagenen Jamben wählen, die weit mehr Stärke, Fülle und Abwechselung in sich schließen, sich mehreren Denk- und Schreibarten anschmiegen und ein hohes Ziel der Deklamation werden können? Nur freilich werden sich dieselben, je mehr sie sich den Motiven anschmiegen, je mehr auch freie Sprünge und Kadenzen erlauben, nicht sich beständig in Jamben jagen, nicht in einerlei Cäsur verfolgen, nicht in einerlei Ausgängen auf die Hacken treten, nicht werden sie sich in das theatralische Silbenmaß einkerkern ... Das neue Metrum wird unserer Sprache zur Natur und zum Eigentum werden, weil es Stärke mit Freiheit vereinigt."

Herder.

*

„Dies Herdersche Programm ist bis ins Einzelne, bewußt oder unbewußt, maßgebend geworden für Lessings Behandlung der fünffüßigen Jamben, die er nun, ge-

raume Zeit nach ‚Kleonnis' und ‚Fatime', flüchtig im ‚Spartacus' probierte und im ‚Nathan' kraft seiner großen Autorität so zum Siege führte, daß Deutschland mit ganz berechtigter Nichtachtung aller kleinen älteren Anläufe, auch des bedeutsamen Vorganges der Gotterschen ‚Merope' (1774), die Geburt des Blankverses einmütig in das Nathanjahr 1779 verlegt."

Erich Schmidt.

*

„Die Verse der ‚Iphigenie', des ‚Tasso', dessen erste Prosa Goethe einmal sinnend neben den ‚Nathan' legte, der ‚Natürlichen Tochter', harmonisch durchgebildet und so rein vollendet, daß unsere Stimme ihnen durch die Rezitation weh zu thun fürchtet, dies regelmäßige und melodische Kommen und Weichen langer Wellen, wie es Goethe

„Sichtbar ist schon
‚Fiesco' der Einfluß d
noch stärkeren hatte ‚
‚Don Carlos', das erste
in Versen geschriebene
diese Verse, so weit
flüssigen der ‚Braut n
sie bleiben, sind doch
besser als die Lessingsch

Ja

*

„Während die Pros
Gefahr kommt, die
Kunst zu Abbildern g
Wirklichkeit herabzuzieh
die Sprache des Verses
der Charaktere in das
jedem Augenblick wir
Hörer die Empfindung
ten, daß er Kunstwirkun
übersteht, die ihn der
entrücken und in eine a
versetzen, deren Verhä

ndungen ausklingend, bald
äufigeren männlichen Aus-
:äftig abschließend. Das
der Regel der Vers
ers.
:rregung wird stärker, ein-
:dewellen reichen über den
)inüber und füllen noch
)es nächsten, dazwischen
kurze Stöße der Leiden-
nd zerbrechen den Bau ein-
Verse; aber noch überzieht
ufsteigenden Wirbel die rhyth-
Strömung einer längeren
So bei Lessing.
stürmischer, wilder wird
sdruck der Erregung, der
sche Lauf des Verses scheint
)ig gestört, immer wieder
in Redesatz aus dem Ende
Verses teils zum Vorher-
n, teils zum Folgenden
. Rede und Gegenrede zer-
)as Gefüge; das erste Wort
:ses und das letzte — zwei
ngsvolle Stellen — springen
treten als besondere Glie-
die Rede, der Vers bleibt
ıdet, statt dem ruhigen
weicherer und härterer
en folgen längere Vers-
nit dem männlichen Abfall,
:scäsur ist kaum noch zu
ı, auch in diejenigen Sen-
über welche beim regel-
ı Lauf der Rhythmus schnell
weben muß, dringen mäch-
)ere Wörter, wie chaotisch
ı sich die Teile des Verses
:ander. Das ist der drama-
ers, wie er in den besten
Kleists die mächtigste
z ausübt, wie er noch größer
rchgebildeter in den leiden-
)en Scenen Shakespeares
rbelt."

Gustav Freytag.

Berühmte Urteile über einzelne Stücke.

Minna v. Barnhelm:

„Der erste und eigentliche Lebensgehalt kam durch Friedrich den Großen und die Thaten des Siebenjährigen Krieges in die deutsche Poesie. Jede Nationaldichtung muß schal sein oder schal werden, die nicht auf dem Menschlichsten ruht, auf den Ereignissen der Völker und ihrer Hirten . . . Eines Werkes aber, der wahrsten Ausgeburt des Siebenjährigen Krieges, von vollkommen norddeutschem Nationalgehalt, muß ich vor allem ehrenvoll erwähnen: es ist die erste aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theaterproduktion von spezifisch temporärem Inhalt, die deswegen auch eine nie zu berechnende Wirkung that, Minna v. Barnhelm."

Goethe, „Dichtung und Wahrheit".

*

„‚Minna von Barnhelm' kann als das große Werk einer großen Zeit, ganz Gegenwart, durchaus nach Beobachtungen gearbeitet, ohne jede veraltete Typenschablone, aber unbedingt sicher in ihren neuen Wirkungen, die geist- und gemütvolle, zugleich rührende und erheiternde Spiegelung des ersten Friedensjahres. Norddeutsch in jeder Faser und doch der Stolz Alldeutschlands . . ."

Erich Schmidt, „Lessing".

Emilia Galotti:

„Zu seiner Zeit stieg dieses Stück, wie die Insel Delos, aus der Gottsched-Gellert-Weißischen u. s. w. Wasserflut, um eine kreißende Göttin barmherzig aufzunehmen. Wir jungen Leute ermutigten uns daran

so sehr u
als dieses
über alles,
kann ich m
Er konnte
in eine
sich unsere
entzieht;
stehen wir
Propheten
wo er in
schwand."

Kal

„Wieder
was unsere
Mit welche
doch solchen
drucken lass
dessen Kor
der solche
mit Wohlge
— Doch w
mieren. We
hafter Wie



nesto Rossi über den Darsteller.

ch meiner Ansicht besteht
n einem darstellenden Künst-
id einem Schauspieler ge-
chen Schlages ein großer
chied. Für den darstellenden
ler genügen die natürlichen
ge, wie Anmut in der Be-
g, schöner Wuchs, guter Ac-
eichte und klare Diktion, noch
nicht; wir verlangen von
ine umfassende allgemeine
ig, historische Kenntnisse, ein
iches Studium der eigenen
rsprache, Vertrautheit mit der
en Literatur, namentlich der
tischen Poesie, sowie ein durch
Studium der Prosodie fein
elltes Ohr für den melo-
Tonfall der Sprache und
ythmus des Verses. Ja noch
Dem darstellenden Künstler
uch jenes feine Gefühl für
Schöne, das die italienische
ophie den sechsten Sinn nennt,
jener ästhetische Zug nicht
der sich nicht engherzig an
inzelne Kunstrichtung, ans
che oder Romantische, ans
che oder Komische anschließt.
atur aus Gefühlsmensch fühlt
r Künstler von der erhabe-
chönheit einer Statue oder
Bildes mächtig emporgezogen,
id ihn die Kleinlichkeit eines
Kunstwerkes peinlich berührt;
der ästhetische Instinkt ver-
ei ihm die Stelle des ur-
en Verstandes. Vor allem
at der ein Anrecht auf den
eines wahren Künstlers,
ie erste und hauptsächlichste
chaft eines Mimen nicht fehlt,
die Fähigkeit, die eigenen
ichen und geistigen Mittel
n den Dienst der so ver-
nartigen Charaktere zu stellen,
interpretieren und auf der
Bühne verkörpern will. Er muß
die Gedanken, Gefühle, Leiden-
schaften, Charaktereigenschaften, Tu-
genden und Laster, die physischen
und moralischen Gebrechen der dar-
zustellenden Personen zu seinen
eigenen machen und diese Verwand-
lung seines eigenen Wesens zu
solcher Vollkommenheit steigern,
daß er dem ideellen Gebilde des
Dichters wirkliches Leben einhaucht
und es so lebendig vor die Augen
des Autors und des Publikums
hinzaubert, daß man sich überzeugen
kann, ob die Verkörperung der
dichterischen Gestalt der Wirklich-
keit entspreche.

Der darstellende Künstler läßt,
wie der Dichter, seine eigene Indi-
vidualität ganz verschwinden; nur
dadurch wird eine vollständige Illu-
sion ermöglicht und gelingt es ihm,
jene durchgreifende Wirkung zu er-
zielen, die sich der Dichter von
seinem Werk versprochen hatte. Nur
auf diesem Wege kann er den Gipfel
der Kunst und der Wahrheit er-
reichen, darf berechtigten Anspruch
auf den Titel eines Mitarbeiters
an dem Werk erheben und verdient
unwiderruflich den Namen eines
Künstlers.

Dagegen derjenige Schauspieler,
der alle oben erwähnten natürlichen
Vorzüge besitzt, dem aber die Gabe
der Verwandlungsfähigkeit seiner
Subjektivität mangelt (noch immer
bin ich mir nicht klar darüber, ob
diese Gabe sich durch fleißiges Stu-
dium aneignen läßt oder ob sie
angeboren sein muß), wird niemals
mit Recht ein Künstler genannt
werden. Er mag ja ein ganz tüch-
tiger, fleißiger und sympathischer
Schauspieler sein; er mag ein reines,
klangvolles Organ, eine gute Dik-
tion und eine reich ausgebildete
Technik besitzen; er mag in der
Wahl der Kostüme Sinn für Ele-
ganz und jenen feinen Geschmack

beweisen, der eine gewisse Harmonie mit dem darzustellenden Charakter erstrebt; er mag durch seinen Vortrag zeigen, daß er für das Tragische Seele und Leidenschaft, für das Komische einen beweglichen Geist und natürliche Munterkeit besitzt; wenn es ihm aber nicht gelingt, alle diese natürlichen Gaben so zu verwenden, daß sie sich dem darzustellenden Charakter unterordnen und anpassen, und sie in eigentümlicher Weise zu modifizieren; wenn er vielmehr, sei es in übermäßiger Selbstgefälligkeit oder aus Unvermögen, sich in fremde Charaktere hineinzuleben, sich an die genannten Eigenschaften festklammert und die vom Dichter geschaffenen Charaktere seiner eigenen, ausgesprochenen und exklusiven Persönlichkeit unterordnet, so mögen vielleicht seine Leistungen den Beifall des Publikums finden; aber das

ward uns nicht von der werd
Bühnendichtung, wie der des
brinus volle Herr Schlenth
Sache nannte, verheißen! M
Handlung, diesem muffigen
bleibsel aus Scribes versta
Marzipanladen, sollte es für
vorbei sein. Keine Teleologie
das Gesetz der Kausalität soll
das Werden, Sein und Ve
wirklicher Menschen erklären.
Scenen mehr, weder Grupp
noch künstliches Licht: nur
schnitte aus der brutalen, b
Gemeinheit unseres an
Tragödienkonflikten bettelarm
bens, das alles so leicht ins
liche biegt. Keine Guten und
nur menschlich determinierte, n
lich komplizierte Erdenbewohn
sie uns im Handschuhladen,
Bier und in der Straßenbah
haftig begegnen. Und so
Am lichten Tag wollte man



ie Schüsseln, die es so lange in
schmerzen entbehren mußte."

Maximilian Harden.

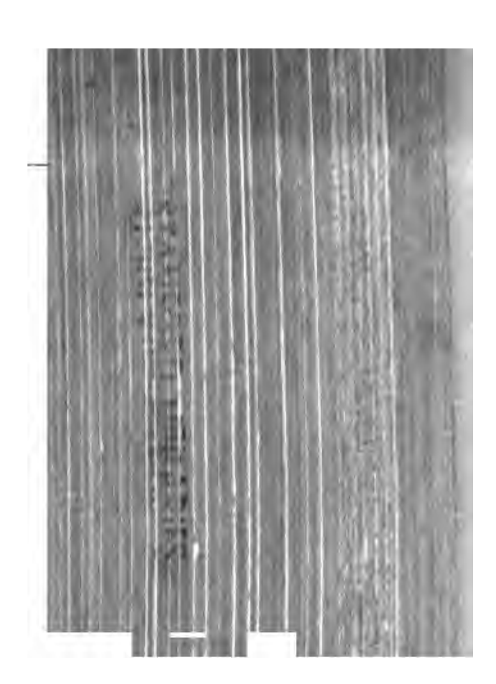
*

„Angesichts einer Poesie, die sich
on der Literatur und nicht vom
eben befruchten ließ, mußte ein-
al wieder auf die Dringlichkeit
es Naturstudiums, auf die Un-
läßlichkeit der Beobachtung, auf
en Wert des Modells hingewiesen
erden. Das geschah zunächst mit
r trotzigen und halsstarrigen Ein-
itigkeit, die bei jedem Neuerer
nen Teil seiner Kraft ausmacht.
etzt aber, nachdem diese förderliche
chulung, dieses unumgängliche
xerzitium gründlich vollzogen wor-
n, bemerken wir, daß alle be-
ibten Vertreter des Naturalismus,
le ohne Ausnahme, die Fesseln
r Theorie abschütteln. Im Be-
z der Mittel, sehen sie sich wieder
n nach den größeren Zwecken,
it denen allein der Mensch und
r Künstler zu wachsen vermag.
nd hiermit zugleich haben sie auch
ne andere Schülerkrankheit abge-
eift: die Furcht vor der erdrücken-
n Autorität des Meisters. Die
legeljahre sind vorüber,
denen das junge Geschlecht sämt-
he Schätze der Vergangenheit als
fährlichen Ballast über Bord werfen
müssen glaubte und sich dem
ünen Wahn hingab, man könne
e Kunst beliebig von vorn an-
ngen."

Ludwig Fulda.

Vom Hervorrufen des Autors.

„. . . Das Parterre ward be-
rig, den Mann von Angesicht
kennen, den es so sehr bewundert
tte; wie die Vorstellung also zu
de war, verlangte es ihn zu
en und rief und schrie und lärmte,
der Herr von Voltaire heraus-
ten, sich begaffen und beklatschen
lassen mußte. Ich weiß nicht, welches
von beiden mich hier mehr befremdet
haben würde, ob die kindische Neu-
gierde des Publikums oder die eitle
Gefälligkeit des Dichters. Wie denkt
man denn, daß ein Dichter aussieht?
Nicht wie andere Menschen? Und
wie schwach muß der Eindruck sein,
den das Werk gemacht hat, wenn
man in eben dem Augenblick auf
nichts begieriger ist, als die Figur
des Meisters dagegen zu halten?
Das wahre Meisterwerk, dünkt mich,
erfüllt uns so ganz mit sich selbst,
daß wir des Urhebers darüber ver-
gessen; daß wir es nicht als das
Produkt eines einzelnen Wesens,
sondern der allgemeinen Natur be-
trachten . . . So wenig schmeichel-
haft also im Grunde für einen
Mann von Genie das Verlangen
des Publikums, ihn von Person zu
kennen, sein müßte (und was hat
er dabei auch wirklich vor dem ersten
besten Murmeltier voraus, welches
der Pöbel gesehen zu haben eben
so begierig ist?) — so wohl scheint
sich doch die Eitelkeit der franzö-
sischen Dichter dabei befunden zu
haben. Denn da das Pariser Par-
terre sah, wie leicht ein Voltaire
in diese Falle zu locken sei, wie
zahm und geschmeidig so ein Mann
durch zweideutige Karessen werden
könne: so machte es sich dieses
Vergnügen öfter, und selten ward
nachher ein neues Stück aufgeführt,
dessen Verfasser nicht gleichfalls her-
vor mußte und auch ganz gern
hervor kam. Von Voltaire bis zum
Marmontel, und von Marmontel
bis tief herab zu Cordier haben
fast alle an diesem Pranger ge-
standen. Wie manches Armesünder-
gesicht muß darunter gewesen sein!
Die Posse ging endlich so weit, daß
sich die Ernsthafteren von der Nation
selbst darüber ärgerten . . . Nur
erst ganz neulich war ein junger
Dichter kühn genug, das Parterre



moralischen auf
keit. Kraftman
ächtliches, und
uns darauf sch
gleichfalls. Jede
That ist uns wid
mangel, den sie
kann uns eine
bald sie nur Kr
gefallen. Ein
kriechende, feige
Mordthat aber
Stärke, wenigs
Grad unseres
ästhetisch daran
Grade der Kraft
worden ist."

„Daß eine
weist sie dadur
unter Debatte

Die Kons

Das Liebhabertheater

von

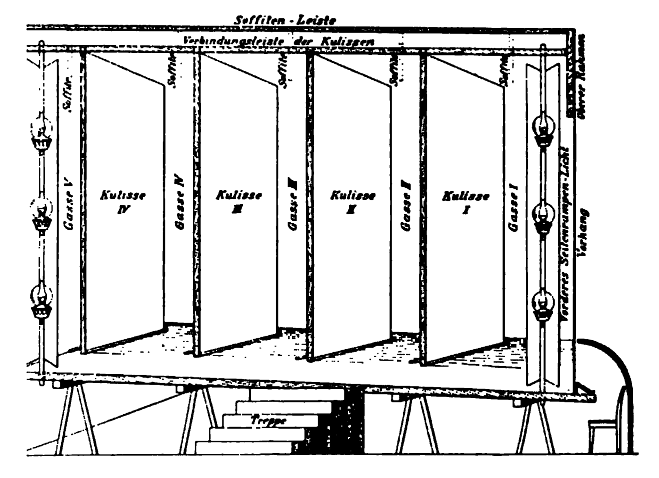
Rudolf Schroeter.

1196. Dilettantismus ist ein ganz gutes Ding, aber man darf keinen Mißbrauch damit treiben, sonst wird aus dem, was eine Quelle reinen Vergnügens und eine Vorbereitungsschule für den Genuß großer Kunst sein soll, nur die Karikatur der Kunst. Von allen dilettantischen Künsten erfreut sich kaum eine — abgesehen von der Musik — so großer Beliebtheit in den weitesten Kreisen, wie das Theaterspiel. Die Neigung zur Maskerade und zur Verkörperung fremder Individualitäten ist im Menschen stark ausgebildet, und ganz besonders zeigt die junge Welt einen unbändigen Trieb, „Komödie" zu spielen. Man begnügt sich nicht damit, das große Theater zu besuchen und Berufsschauspieler zu sehen, man möchte das gerne nachahmen, selbst agieren und in den mysteriösen Dunstkreis der Kulissenwelt treten. Wie viele unter uns blicken nicht auf jene Periode der Jugendzeit zurück, wo sie in dem gottvollen Bonvivant X oder dem majestätischen Heldendarsteller Y oder im Liebling der Theaterwelt, der himmlischen Soubrette Z glänzende Vorbilder erblickten und von einer glühenden Schwärmerei für die Bühnenlaufbahn erfüllt wurden! Glücklicherweise schieben vernünftige Vorstellungen der Eltern oder klügerer Freunde diesen Trieben meistens einen Riegel vor, denn es wäre entsetzlich, wenn alle, die sich in einem gewissen Lebensalter für die Schauspielkunst berufen fühlen, ihrem Drange Folge leisten wollten. Der Lebenslauf des Schauspielers ist nur zu oft ein Dornenweg und selbst dort, wo das Mühen vom Erfolge belohnt wird, weit von den phantastischen Vorstellungen jugendlicher Schwärmer entfernt. Wo so viele Intelligenzen und Befähigungen um die Ruhmespalme kämpfen, haben nur ganz ungewöhnlich starke, von Fleiß und Ausdauer erfüllte Talente Aussicht, auf der Bühne einen Platz zu erringen, der einigermaßen den leuchtenden Idealgebilden entspricht. Deshalb erfüllen Eltern, Vormünder und weise Berater nur eine Pflicht, wenn sie der Theaterwut ihrer Kinder und Schutzbefohlenen bei einer gewissen Grenze Einhalt gebieten.

1197. Nutzen des Haustheaters. Wir schicken unserem harmlosen Kapitel wohlweislich diese ernste Betrachtung voraus, um von vornherein die Vermutung zurückzudrängen, als ob wir einem maßlos ausschweifenden Dilettantismus Vorschub leisten und der ins Blaue schwärmenden Komödienspielerei



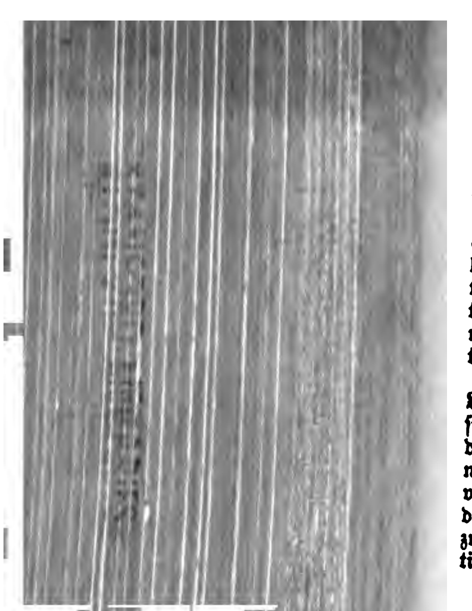




chematischer Durchschnitt einer einfach konstruierten Liebhaberbühne.

reden wollten. Andererseits gen den mäßigen Genuß eines nügens, das den natürlichsten en des aufgeweckten Menschen-s entspringt, nicht das mindeste wenden, im Gegenteil kann durch wohlthätige Anregung Wirkungen ausüben, den für gewisse Realitäten des s und die Beobachtungs-schärfen, eine Schule der Sprache und des Vor-bilden, die schwierige Kunst Gehens und Stehens lehren dazu beitragen, jene Sicher-der Haltung zu verleihen, die Daseinskampfe von allergrößter tigkeit ist. Nebenbei findet der terdilettant Gelegenheit, sich n Geist dramatischer Dichtungen rtiefen und mit dem wachsenden ändnis seine Genußfähigkeit höhen. So bildet, in weiser gung genossen, eine kleine bühne für die Jugend einen *unschuldiger* Freuden und mannigfacher Anregungen, und selbst unsere größten Geister, vor allen Goethe, haben mit leidenschaftlicher Hingabe Komödie gespielt.

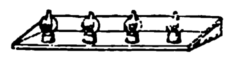
1198. Dramatische Vereine. Etwas anders steht es um jene dramatischen Vereine in großen Städten, die mit bedeutenden Prätensionen hervortreten und deren Mitglieder von dem Ehrgeiz geplagt werden, ihr Licht vor einer größeren Oeffentlichkeit leuchten zu lassen. Mit Recht erblicken ernste Theaterfreunde in der Art des Wirkens und Auftretens dieser Vereine nichts weiter als einen gefährlichen Sport und als das Zerrbild wahrer Kunst. Von ihrem vermeintlichen Talent ungeheuer eingenommen und durch die Beifalls-kundgebungen urteilsloser Freunde darin unterstützt, vertrödeln die Mitglieder solcher Thespisvereine oft genug ihre Zeit mit Nichtigkeiten, bilden sich ein, alles mindestens ebensogut machen zu können, wi



die Berufsschau
so den Sinn fi
genuß und lasser
lich in eine Lauf
sie in keiner Wei
Est modus in
denique fines,
heißt in freier
tragung: Es mu
tige Art und L
man soll gewiss
tieren.

1199. Das (
Bühne. Eine Li
sich schon mit ein
der Wohnung im
nicht, wie es bei
vereinen wohl st
die Bühne eines B
zur Verfügung ste
tivste Form einer

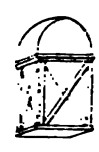
etwaige Mängel derselben m. Humor hinwegzusetzen wissen.



Halbe Rampe für das Unterlicht.

1200. Weitere Bestandteile der Bühne. Den vorderen Teil der Bühne nennt man das Proscenium, seine wesentlichen Stücke sind: die beiden Seitenwände mit den Rampen des Seitenlichtes, der untere Rahmen zur Verdeckung des Raumes unter den „weltbedeutenden" Brettern, mit der Rampe des Unterlichtes, der obere, meist giebelförmig zugespitzte Rahmen oder das Frontispice zum Abschluß nach oben hin, mit der Rampe fürs Oberlicht und dahinter der ersten Soffite, d. h. dem von oben herabhängenden, Himmel oder Decke markierenden Zeugstoff, und schließlich der Souffleurkasten und der Vorhang. Unsere Abbildungen veranschaulichen diese Bühnenbestandteile in ihren einfachsten Formen, und wer etwas Basteltalent besitzt, kann sich alles Nötige aus leichten Holzlatten selber anfertigen, zum Bezug der Rahmen dienen in Ermangelung gemalter Leinwand bunte Papiertapeten, auch sind jene schön gemusterten und nicht zu teuren modernen Wandbespannstoffe, wie man sie in

Rahmen einer Seitenwand des Prosceniums.



Gestell des Souffleurkastens.

größeren Dekorationsgeschäften bekommt, sehr zu empfehlen.

Zu beiden Seiten der von vorn gesehenen Bühne, in seitlicher Verlängerung der Seitenrahmen, bilden wir durch Aufstellen von sogenannten spanischen Wänden oder durch Ziehen von Vorhängen bis zu den Saalwänden hin eine vollständige Abgrenzung der Bühne vom Zuschauerraum. Zur Verschönerung des Bühnenbildes trägt es bedeutend bei, wenn man rechts und links ein paar große Kübelpflanzen, Büsten ꝛc., aufstellt. Hinter den verlängerten Seitenwänden man allenfalls die Garderobe der Spieler ein, sofern man zwei angrenzende Zimmer für Zweck zur Verfügung hat, was jedenfalls praktischer und komfortabler wäre.

1201. Der Vorhang wird am besten zum seitlichen Aufziehen eingerichtet, dergestalt, daß die beiden Hälften mittels eines Schnürensystems gleichzeitig links und rechts vorgezogen werden und in der Mitte zusammentreffen. Der Stoff, am besten von lebhafter roter Farbe, unten mit Troddeln besetzt, darf nicht zu knapp sein, sondern soll in bauschige Falten fallen. Stößt die Beschaffung eines eigentlichen Vorhanges auf



[illegible]
oder eren an [illegible]
verhindern. [illegible]
was für [illegible]
und für den [illegible]
ist, [illegible]
[illegible]
[illegible]
die Gruppe in [illegible]
[illegible]

1202. Die
[illegible]
des [illegible] und [illegible]
[illegible], vom [illegible]
eine [illegible]
[illegible] und [illegible]
Gassen, [illegible]
[illegible],
[illegible] wie [illegible]
[illegible], la[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] an [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]



ei den Kulissen, aus leichtgezim-
mertem Lattenwerk her, das man
vorn mit bemalter Leinwand oder
Wandbespannstoff oder Papiertapete
bekleidet.

1205. Beleuchtung. Man unter-
scheidet Ober-, Unter- und Seiten-
licht; das Oberlicht befindet sich,
wie schon früher gesagt, auf der
hinter dem Frontispice befindlichen
Rampe, das Unterlicht auf der
unteren Rampe rechts und links
vom Souffleurkasten. Das Seiten-
licht sollte man paarweise doppelt
placieren, das erste Paar unmittel-
bar hinter dem Proscenium und
das zweite Paar zwischen der letzten
Kulisse und dem Hintergrunde. Bei
größeren Bühnen genügt das natür-
lich nicht, da müssen hinter jeder
Kulisse Lichter placiert werden.
Man beobachte die größte Vor-
sicht hinsichtlich der Leucht-
körper, denn nur zu leicht kann
in der Hitze des Spiels, durch irgend
eine Erschütterung oder ein Strei-
fen mit den Gewändern, eine Lampe
umfallen und schweres Unheil an-
richten. Auf keinen Fall soll-
ten ungeschützt flackernde Ker-
zen verwandt werden, eben-
so wenig Petroleumlampen, man
kaufe vielmehr eine Anzahl von
kleinen billigen Oellämpchen, die
ohne Explosionsgefahr umfallen
können, und verstärke ihre Leucht-
kraft durch Reflektoren oder da-
durch, daß man die Lichterrampen
mit Stanniol beklebt. Am aller-
besten ist es, wenn die Lampen,
wie auf den großen Bühnen, durch
ein Drahtgeflecht vor Berührung
mit Kleidern und Stoffen geschützt
werden. Um Beleuchtungs-
effekte hervorzurufen, verwendet
man Lampenschirme von durch-
sichtigem Farbenpapier, in gelb,
rosig und bläulich. Mondlicht-
und ähnliche Lichteffekte wird man
mit *einigem Geschick leicht* erzeugen
können. Blitze entstehen, wenn man
durch ein Rohr Lycopodiumpulver
(Bärlappsamen) durch eine Flamme
bläst. Wir raten aber vor solchen und
ähnlichen Feuerwerkskünsten drin-
gend ab, denn die Feuergefahr ist
zu groß und der ganze „Effekt"
besteht gewöhnlich in Rauch und
üblem Geruch. Um bei Gefahr
gleich helfend einspringen zu können,
sollte man bei jeder Vorstellung
ein paar Eimer mit Wasser und
schwere Decken bereit halten.

1206. Das Maske-Machen.
Wenngleich es auch einige Schau-
spieler gegeben hat und giebt, die sich
nur wenig oder fast gar nicht schmin-
ken, so muß doch behauptet werden,
daß auf der Bühne die Schminke im
allgemeinen unentbehrlich ist, das
liegt in der Natur der künstlichen
Beleuchtung. Auch bietet die
Schminke ebenso gut wie die Per-
rücke und das Nasenwachs ein un-
ersetzbares Hilfsmittel zu der schwie-
rigen Kunst, „Maske zu machen", wie
es in der Theatersprache heißt.
Es ist aber geradezu unmöglich, diese
Kunst in eingehender Weise durch
den Buchstaben zu lernen, nur
das praktische Studium und die
Beobachtung guter Vorbilder führen
zum Ziel, und in einem der vor-
stehenden Kapitel hat ein Meister
in dieser Kunst, Ernst v. Possart,
höchst schätzbare Andeutungen dar-
über gemacht. Ebenso wenig, wie
man aus Büchern das Schminken
lernt, wird man sich auf theore-
tischem Wege hinsichtlich der Per-
rücke und Barttracht orientieren
können; es giebt nur eine Lehr-
meisterin, das ist die Praxis.
Dilettanten thun am besten, sich
den geübten Händen eines Theater-
friseurs anzuvertrauen, dann können
sie mit ziemlicher Sicherheit auf
eine gute Maske rechnen und
setzen sich nicht der Gefahr aus,
durch ungeschicktes, erfolgloses Er-

gewisse Aeuße
treiben, um d
Ansicht „chara
stalten. Habe
zu verkörpern,
liebe eine ro
schminken sich
vogel-Physiog
rade als ob
im Leben auf
rotem Haar
gem Exterieur
Eine sehr bel
Dilettanten
„Mausern".
haftig schon
auf seiner P
dieses Muster
seite, aber d
das nicht, er
des überhere
Kanaille ei
machen, der
weil eben al
ins Grote
so genau da

stellen, heißt den Sinn des Stückes fälschen", sagt treffend Wolfgang Quincke in seinem sehr empfehlenswerten „Handbuch der Kostümkunde" (Webers Katechismen No. 124). Der Regisseur des Haustheaters hat also mit unerbittlicher Strenge auf Stilechtheit und geschmackvolle Zusammenstellung des Kostüms zu halten, denn in dieser Hinsicht zeigt es sich recht, ob man mit Dilettanten zu thun hat, die auch im Spiel einen ernsten Sinn bekunden, oder solchen, die eben bloß — spielen wollen.

In Städten, die ein gutes Theater besitzen, wenden sich die Liebhaber mit ihren auf das Kostüm bezüglichen Fragen und Wünschen am besten an den Kostümier des Theaters, der ihnen gewiß stets gern zur Hand gehen und auch, falls keine Vorschriften entgegenstehen, Kostüme aus dem Theaterfundus leihweise überlassen wird. Es giebt auch große Bühnenausstattungs-Anstalten, welche Kostüme ausleihen; die Adressen sind im „Neuen Theater-Almanach" der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger verzeichnet. In den buntscheckigen kleinen Trödelbuden, die sich als Geschäfte für „elegante Maskengarderobe" bezeichnen, findet man selten etwas Gescheites, auch sehen die meisten Stücke derart aus, daß ein für Sauberkeit schwärmender Mensch lieber darauf verzichtet.

Die geringsten Schwierigkeiten hinsichtlich der Kostümierung bereiten die modernen Stücke, die von den Schauspielern nur Straßen- oder Salontoiletten verlangen. Nun mögen aber die Darsteller dessen eingedenk sein, daß niemand anders auf der weiten Welt sich einer so intensiven Beobachtung erfreut, wie der Schauspieler auf der Bühne. *Liegt es schon in der Natur der* Sache, daß der Zuschauer seine ganze Aufmerksamkeit auf den Darsteller konzentriert, so trägt noch die scharfe Beleuchtung der Bühne sowie ihre erhöhte Position dazu bei, daß der Gegenstand der Aufmerksamkeit sozusagen wie auf dem Präsentierteller dasteht. Kleine Mängel der Toilette, die man im Leben unter gewöhnlichen Umständen gar nicht bemerkt, wie etwa ein in die Höhe rutschender Hemdkragen, ein durch Abwesenheit glänzender Knopf oder — das Schrecklichste! — eine kleine wunde Stelle an der Stiefelsohle, gewinnen im grellen Bühnenlichte geradezu etwas Fürchterliches und können eine sehr peinliche Wirkung auf den Zuschauer ausüben. Noch peinlicher aber ist es für den Darsteller, wenn er mitten in der Aktion plötzlich den Defekt bemerkt und mit niederschmetternden Empfindungen daran denken muß, daß jetzt hundert Augenpaare diese defekte Stelle, ausgerechnet gerade diese Stelle mustern — er bekommt einen roten Kopf, verliert den Faden und wirft mit Grazie seine Rolle um! Und die Moral von der Geschichte: wer die weltbedeutenden Bretter betritt, soll auf peinlichste Ordnung und Sauberkeit der Toilette achten und unter allen Umständen nur tadelloses neues Schuhwerk tragen.

Auf Einzelheiten des Kostüms können wir hier, wo nur das Wichtigste in großen Zügen angedeutet wird, natürlich nicht eingehen; der Interessent sei auf das Kapitel von R. Genée in diesem Werke, das vorhin genannte Quinckesche Buch und den kleinen Abschnitt in Spemanns „Goldenem Buch der Kunst" verwiesen.

1209. **Rollenverteilung und Proben.** Hat man ein Stück zur Aufführung gewählt und die Rollen



erst recht derjenige, der die Bühne betreten will. Auch die schönste persönliche Erscheinung und der größte Feuereifer nützen nichts, wenn das Organ versagt.

1211. Mimik und Gesten. Hand in Hand mit dem Vortrag gehen Mimik und Gesten, sie müssen jedes Wort unterstützen, beleben, steigern und eine stumme Sprache neben der lauten bilden. Es ist bei uns im gewöhnlichen Leben nicht üblich und gilt sogar als unfein, zu gestikulieren und ein lebhafteres Gebärdenspiel zu entfalten, während der Südländer sozusagen mit dem ganzen Körper spricht und durch seine Gesten alle oratorischen Wirkungen außerordentlich zu heben versteht. Aber es geht nicht an, unsere durch Sitte und Temperament gebotene Zurückhaltung auch auf die Bühne zu verpflanzen, vielmehr muß der Schauspieler mit allen Kräften darnach trachten, sich die schwierige Kunst der Mimik und Gestikulation anzueignen. Das Wie? ist selbstverständlich nicht aus Büchern zu lernen. Man hüte sich auch hier vor Uebertreibungen und fuchtele nicht wie ein Klopffechter in der Luft herum; ebenso vermeide man jene maschinenmäßige Eintönigkeit, durch die sich besonders Statisten und Choristen auszuzeichnen pflegen. Jede Geste muß geistig belebt sein, sonst sinkt sie zum Automatenbetrieb herab.

1212. Lampenfieber. Welchem Debütant und welcher Debütantin wäre dieses Uebel unbekannt? Leidet doch mancher tüchtige Schauspieler immer wieder und wieder daran, ebenso wie manche Seeleute zu Zeiten immer wieder der Seekrankheit unterliegen. Und wie gegen diese, hat die Wissenschaft auch gegen das böse Lampenfieber [...]ch kein zweifelloses Mittel gefunden. Der reiche Anekdotenschatz des Theaters weiß darüber so manches hübsche Geschichtchen zu erzählen, und es giebt wohl keinen namhaften Bühnenkünstler, dem nicht das Lampenfieber schon einen kleinen Possen gespielt hätte. Nur Mut und Ruhe, ihr Debütanten! Tröstet euch mit dem Bewußtsein, daß es fast allen Rednern und überhaupt allen Menschen, die in der Oeffentlichkeit oder in größeren geselligen Zirkeln auftreten, genau ebenso geht und doch noch niemand am Lampenfieber gestorben ist!

1213. Unarten der Schauspieler. Von den Uebertreibungen in Maske und Gestikulation haben wir schon gesprochen, es seien nun noch einige der auffälligsten Unarten erwähnt, in die der Schauspieler und Dilettant leicht verfällt. Da wäre erstens das undeutliche Sprechen, wie es heute zum Schaden des Zuhörers so häufig geübt wird. Das soll recht naturalistisch sein, weil die Menschen im Leben leider auch nicht immer deutlich sprechen, aber dieser Naturalismus beruht auf mißverständlichen Voraussetzungen. Ein anderer grober Verstoß gegen gute Theatersitte ist besonders bei mittelmäßigen Komikern sehr beliebt und besteht darin, ins Publikum hinein zu sprechen. Solche Leute spielen für die fünfte Gallerie. Ueberhaupt sind die unfeinen Komiker wahre Schreckenskinder, denen der Regisseur auf Schritt und Tritt nachgehen muß, um sie bei jeder Unart gleich auf die Finger zu klopfen. Ihr unzertrennlicher Begleiter pflegt ein großes geblümtes Sacktuch zu sein, das sie aus der hinteren Rocktasche heraushängen lassen. Ihre stereotypen „Nuancen“ können den geduldigsten Theaterfreund zur Verzweiflung bringen. Eine andere Unart der Schauspieler ist es, d[...]

noete, so spie
mit. Bei d
etwas erwäh=
schen Natura
fortwährende,
schauen der
gebende Bes
Fingernägeln.
ansteckend, u
dernen Stud
steller an w
diese Ergän=
toilette zu de

1214. De
so wichtige P
Bühne, daß e
Liebhabertheat
wofern hinter
völlige Anarc
Denn nirgend
Thalias Szept
Geltung: so v
Sinne, und n
mernachtstraum
der Weber,
Schreiner, die
sich reißen un

:. Seiner Obhut sind die Requi-
ten unterstellt, er sorgt dafür,
ß Dekorationen, Möbel und Ver-
zstücke prompt und richtig zur
telle sind und alle die Kleinig-
iten des Interieurs, wie Lampen,
euchter, Briefe, Eß- und Trink-
räte und dergleichen, genau an
m Platze stehen und liegen, wo
r Schauspieler sie finden muß.
ehler und Versehen können hier
atsächlich die ganze Scene um-
erfen, wie zum Beispiel, wenn der
chuß, der fallen soll und muß,
end versagt, oder wenn der Brief,
n der Schauspieler beim Betreten
r Bühne auf dem Tische finden
ll, leider durch Abwesenheit glänzt,
d was der tragikomischen Tücken
ehr sind. Der Inspizient hat ferner
s exakte Heben und Fallen des
orhangs zu überwachen. Um über
ine Obliegenheiten und die Re-
isiten genau unterrichtet zu sein,
gt er sich während der Einstu-
erung des Stückes ein Scena-
.um an, in dem er Akt für Akt
d Scene für Scene alles, was
n angeht, notiert, also das Heben
d Fallen des Vorhangs, die
ekoration, die Requisiten, die
eleuchtung, die Verwandlungen
d alle für ihn in Betracht kom-
enden Stichworte. An ganz
inen Liebhaberbühnen sind Regis-
r und Inspizient wohl in einer
erson vereinigt.

1216. Der Souffleur nimmt
ar in Bezug auf Rang und Wür-
n nur eine bescheidene Stellung
, und doch gehört er zu den
chtigsten Persönlichkeiten des
hnenbetriebes, denn eine Vor-
llung ohne Souffleur wäre kaum
nkbar. Er sitzt in seinem Kasten
der Mitte des Prosceniums,
daß die ganze Bühne vor ihm
liegt, und liest mit leiser Stimme
den Text Wort für Wort vor,
während er zugleich das Spiel ge-
nau verfolgt, um an den Stellen,
wo der Schauspieler Unsicherheit
merken läßt, die Stimme stärker
zu erheben. Bei neu einstudier-
ten Stücken geben die Schau-
spieler vor der Vorstellung dem
Souffleur ihre Wünsche zu erkennen;
der eine, der gut gelernt hat und
sich sicher fühlt, wünscht nur einen
leisen „Anschlag", der andere, der
als ewiger „Schwimmer" ein schlech-
tes Gewissen hat, bezeichnet die
Scenen, in denen ihm kräftig souf-
fliert werden muß. Daß der arme
Souffleur es keinem Schauspieler
recht machen kann, ist ja auf
dieser unvollkommenen Welt ganz
selbstverständlich, aber als Phi-
losoph setzt er sich über alle
ungerechten Vorwürfe mit Gleich-
mut hinweg.

1217. **Was spielen wir?** Auf
diese Frage werden die Liebhaber
hundertfache Antwort finden, wenn
sie den Theaterkatalog von Ed.
Bloch in Berlin und ähnliche Ver-
zeichnisse, z. B. der Theaterstücke
in Reclams Universal-Bibliothek,
mustern. Die Auswahl ist außer-
ordentlich groß, wenngleich viel
geschmackloses und veraltetes Zeug
sich darunter befindet. Der Bloch-
sche Katolog giebt alle erforder-
lichen Dekorationen und Requisiten
nebst Inhaltsskizzen an. Kleine
Liebhaberbühnen werden sich wohl
auf heitere Einakter beschränken
müssen und sollten es sich sehr
überlegen, ob sie mit ihren ge-
ringen Mitteln an Ausstattung und
Kostümen es wagen dürfen, größere
Stücke oder klassische Dramen auf-
zuführen. Auch hier zeigt sich in
der Beschränkung der Meister.

den Abschnitt

Aachen 851.
Academie fr[illegible]
„A[illegible]"
[illegible]
[illegible] 221. [illegible]
Adam, [illegible]
„Adam [illegible]
Ad[illegible] 81.
[illegible]ionen 18.
Agenten 14.
Aegypten 2.
- [illegible]
Aktualitat [illegible]
m[illegible]n 16.
Alleen 176.
„Album" in [illegible]
1166.
Alexandrine [illegible]
Ana rai-onn[illegible]
Amphitheater
Amsterdamer
197.
„Anagramm[illegible]"
Andre, Johan[illegible]
Angeln 253
An[illegible] 82[illegible].
Anschauungs[illegible]
An[illegible]esen [illegible]
„Antigone" [illegible]
397 –[illegible].
Ap[illegible]rismen,



Register.

alte Theatergebäude
861.
tt 750.
sches Theater 252.
: Bühne 574.
gstädtisches Theater
.onetten 798.
onaltheater 248. 853.
s Theater 860.
s Opernhaus 198.
720. 731.
: 258.
Schauspielhaus 251.
ter um 1770 245.
on 758. 755.
nn, Carl v. 760.
d, Alex. 793.
ig, richtige 876.
ngen 833. 877.
elz" (Analyse) 624
33.
m, O. J. 1189.
857.
7.
n 262.
bsen 537.
rstheater 180. 841.
Oskar 253.
f der Bühne 856.
fest, Dionysisches 11.
thal, Oskar 244. 659.
verschwendung im
chen Theater 76.
201. 218.
1186.
u, A. F. 734.
Fursy 1188.
746.
int 820.
48.
Rosa 1185.
Victor 794.
Vergonza v. 744.
727.
Passionsspiel 766.
über „Hermann-
t" 499.
„Prinz von Hom-
510.
s, Esther Charl. 813.
, J. Chr. 813.
Narrenschiff 770.
hweig, englisches
er 842.
s Opernhaus 711.
zer 201. 218.
, Hanswurst 755.
und Lessing 396.
f. Variété.
717.
, Jean 792.
Passionsspiel 766.

Brockmann 224. 237. 256.
— als Hamlet 868. 1176.
Bruant, Aristide 1188.
Brucken (Podium) 845.
Brückner als Götz 868.
— Gebrüder 857.
Brühl, Graf, Intendant 250, 251, 858.
— seine Kostümreform 870.
Bücherkunde z. Geschichte d. Theaters 1194.
Buffonisten, erstes Auftreten 714.
Bühne des Thespis 5.
Bühnenausstattungs-Anstalten 1208.
Bühneneinrichtungen, Geschichte 838—860.
— im Altertum 838.
Bühnengebäude, antikes 24.
Bühnengestell 1199.
Bühnenlaufbahn, Zugang u. Vorbereitung 824—837.
Bühnenvorhang, römischer 77.
Bululu 168.
Bungert 741.
Burbadge, James 134. 141.
— Richard 141.
Burckhard, M. E. 259.
— Dekorationsmaler 857.
Burattini 785.

Cabaret 1186.
Cabaret-Pantomime 810.
Cafés chantants 1185.
Cahusacs Tanzwerk 742.
Calderon de la Barca 178 bis 181.
Calderon, Richter v. Zalamea (Analyse) 882—889.
— Dichter 882.
— Hergang 883.
— zwei Starrköpfe 884.
— Umkehr 885.
— Vergeltung 886.
— Technik 887.
— Tendenz 888.
— e. künstlerische Großthat 889.
Calzabigi 715.
Camargo, Mlle. 746.
Cambaleo 168.
Cammerano 783.
Cancan, sein antikes Urbild 54.
Capitano 193. 774. 867.
Carlyle über Religion 424.
Carré 787.
Cavalieri, Madame 719.
Cavallo, Pagliacci 777.
Celestina, Novellendrama 123. 124. 163.
Censurstreiche 1178.
Centunculus 774.
Ceritto, Tänzerin 748.

Cervantes 164.
Chansons, deutsche 1193.
Charakterspieler 820.
Chargenspieler 820.
„Charleys Tante" 285.
Chat noir 1187.
Cherubini 727.
Chezy, Helmine v. 732.
Chiarini 811.
Chinesische Schattenspiele 811.
Chironomie 208.
Chnustinus 847.
Chodowiecki, Dan. 868.
Chor, antiker 6. 89.
— (Komparserie) 821.
Chörilos 13.
„Cid" 185. 186.
Cimarosa 726.
Claque im alten Rom 78.
„Clavigo" 401.
Clercs de la Bazoche 119.
Clowns 197.
Cocodrillo 774.
Collier, Jeremias 157.
Colombine 194, 774.
Comedias divinas 122.
Commedia dell'arte 192. 845.
Compañias 168.
Confrérie de la Passion 118.
Congreve 156. 162.
Corneille 176. 185. 186.
Couplets, ihr antikes Urbild 58.
Crepidatae 88.
Cromwellianer 154.
Cyrano de Bergerac 792.

Daisenberger 769.
Dattelin 792.
Dalberg, W. H. v. 228.
Danzig 196.
— engl. Komödianten 843.
Darmstadt, Hoftheater 854.
Dawison, Bogumil 265. 267.
Debler, Rochus 769.
Dekorationen, Geschichte 838 bis 860.
— um 1780 240.
Dekorationsmalerei 857.
Dekorationswechsel im Mittelalter 840.
Demetrien 18.
Denner als Harlekin 775.
Designatores 79.
Dessoir 267.
Deuteragonistes 14.
Devrient, Eduard 265.
— Emil 265.
— Karl 265.
— Ludwig 264. 872.
Devrients Text zu „Hans Heiling" 732.
Dialektfreie Sprache 878.
Diaskenaſe 48.

Die Ziffern bedeuten die Kapitel-Nummern.

Diätetik des Schauspielers 885.
Diderot 218.
Dikelisten 17.
Dilettantismus 1196.
Dingelstedt, Franz v. 259.
Dionysien, dorische 3.
— große 12.
— ländliche 9.
Dionysos-Theater in Athen 20. 24. 47.
Direktion 823.
Disraeli 555.
— u. Ibsen 554.
Dittersdorf, Karl v. 723.
Döbbelin, Theophilus 246.
— u. Em. Galotti 415.
— u. Hamlet 1176.
— u. Nathan d. Weise 428.
Donaueschingen, Passionsspiel 768.
„Don Carlos“ 235.
Donizetti 783.
Donner auf der Bühne 856.
Don Quixote u. d. Puppenspieler 784.
Dorer 3.
Döring, Theodor 266.
Dottore 194. 774. 867.
Drachmann, Holger 1189.
Drama, seine Entstehung 1141—1162.
Dresden, Komödienhaus 711. 848.
— erstes Hofopernhaus 198
— Hoftheater 860.
Dreyer, Probekandidat 708.
Drucklegung von Dramen 1162.
Drurylane-Theater 267. 852.
Dryden, John 157. 158.
Dufort, Mlle 745.
Dumas fils 85.
— Francillon (Analyse) 583 bis 589.
— Paris u. d. Provinz 583.
— Frauen u. Mädchen 584.
— Publikum 585.
— Handlung 586.
— Moral 587.
— „Die berühmte Frau“ 588.
— „Wie die Blätter“ 589.
Duport 747.
Dupré 745.
Duse als Nora 546.

Echegaray 182.
— Galeotto 590—595.
— Dichter 590.
— Tendenz 591.
— Handlung 592.
— E. Täuschung 593.
Englische Schauspie[...] Deutschland 137.
Ennius 88.
Ensemble 1154.
Era, Antonietta de[...]
„Erbförster“ (Analy[...] bis 533.
Ernst, Otto 87.
— Flachsmann als E[...] (Analyse) 700—7[...]
— Alte od. neue Kun[...]
— Wozu der Lärm [...]
— Unterschied 702.
— Abkehr von falsch[...]pen 703.
— Uebermenschen 7[...]
— Ein Griff 705.
— Vor- oder nachm[...] 706.
— Vivat sequens! [...]
Erstaufführung 115[...]
Esgangarato 774.
Eßlair 263.
Eumeniden 6.
Eupolis 51.
Euripides, Medea (A[...] 314—324.
— Stoff 314.
— Vorgeschichte 315.
— Monogamische [...] 316.
— Heldin 317—31[...]



uno, über Faust
7. 469.
amlet 355—357.
asso 437.
nn als Erzieher"
) 700—706.
F. 247.
48. 870.
der Hanswurste

rftes Musikdrama

r 845.
er, antike 21.
r. v. 736.
luguft 252. 259.
te", Wolfenbütte-

n" (Analyse) 588

a. M., Geistliche
766.
aus 860.
possen 754.
a. d. O. 217.
er Dramaturgie"

, Komödie 242.
etten 791.
26.
im 17. Jahrh.

m altenglischen
162.
riechischen Thea-

G. 797.
ne, s. Berlin.
arl. über „Sar-
' 751.
nauer, Minona

eft" (Analyse) 610

, Siegwart 252.
. Gr. u. Lessing

Dekorationsmaler

iaben 772.
Henschel" (Ana-
-637.
wig 164. 668.
e-Uebersetzung

e 748.
1.
, Joseph 845.

266.
Vincenzo 807.
(Analyse) 590

piola 92.
168.
. 746.

Gardel, Peter 747.
Garderobier 828.
Garrick 267. 852. 866.
Gärtner, Direktor 846.
Gedeckte Theater in Rom 75.
„Gefesselter Prometheus" 289—295.
Gehe, Eduard 782.
Geheimnisvolles im Drama 285.
Geistliche Spiele 768.
Gemmingen, O. H. v. 182.
Genast 239.
Generalprobe 1158.
Georg II, Herzog v. Sachsen-Meiningen 260.
Gerst 857.
Gervinus über Emilia Galotti 408.
Gesangsposse, Wiener 728.
Geschmackserziehung 280.
Gesten 833. 877. 121.
Gesundheitslehre des Schauspielers 885.
Giacosa, Wie die Blätter 589.
Gielsomino 774.
Giesecke, Schauspieler 724. 755.
Girolamo 789.
Glasbrenner, Adolf 258.
Globetheater 134. 148. 841.
Gluck 719. 788.
— u. d. Musikdrama 715.
Glykera 62.
Gnafron 795.
Gogol, Der Revisor (Analyse) 516—526. 632.
— Der russische Roman 516.
— Ein Tschinownik 518.
— Mitleidiger Humor 519.
— Erregendes Moment 520.
— Handlung 521.
— Zensur 522.
— Entscheidung des Zaren 523.
— Lokalfarbe u. Technik 524.
— Der letzte Akt 525.
— Schützer der Schwachen 526.
Goldoni 195.
Görner, Karl Aug. 762.
Goethe 806. 668.
— Faust (Analyse) 454 bis 469.
— Die Volkssage 445.
— Die geschichtliche Person 446.
— Vorläufer 447.
— Geistiges Titanentum 448.
— Berliner Faustbuch v. 1590 449.
— Dramen von Faust 450.
— Das Verdienst Lessings 451.

Goethe, Entstehung des Goethischen Faust 452.
— Urfaust 453.
— Inkongruenz der Dichtung 455.
— Die Wette 456.
— Einheit in Held u. Fabel 457.
— Anregungen 458.
— Eckermann 459.
— Zweiter Teil 460.
— Helena 461.
— Abdämmen der Flut 462.
— Schicksal 463.
— Moral 464.
— Aufnahme 465.
— Fürst Radziwill 466.
— Weitere Versuche 467.
— Lewes 468.
— Kuno Fischer 469.
— Proserpina 813.
—s Puppenspiel 800.
— Tasso (Analyse) 432 bis 444.
— Falsch cotiert 432.
— Weimar 433.
— Charl. v. Stein 434.
— Ein Unbotmäßiger 435.
— u. Tasso 436.
— Antonio 437.
—s Reise 438.
— Heimkehr 439.
— Verwandlung 440.
— Antonios Charakter 441.
— Ein Paradigma 442.
— Mangelhafter Bau 443.
— Resultat 444.
— als Lehrer 239.
— als Theaterdirektor 234 bis 241.
— über Em. Galotti 416.
— über Hamlet 348. 457.
— über Macbeth 376.
— und Preußen 398.
— u. d. „Zerbrochene Krug" 494.
Gotter, Fr. W. 717. 813.
Gottlieb, Hanswurst 755.
Gottsched 201—206. 216.
— Austreibung des Hanswurst 203. 775.
— gegen die Oper 713.
— Kostümreform 865.
— Theaterreformen 849.
— Frau 718.
„Götz v. Berlichingen" 225. 240. 472.
Goetze gegen Lessing 419.
Goué, Siegfried v. 812.
Gounod 737.
Gozzi 195.
Graeb, Ballettmeister 752.
Grabbes Zaubermärchen 756.
Granada, Theater 845 a.
Grantzow, Adele 751.
Grattino 774.

Die Ziffern bedeuten die Kapitel-Nummern.

Guignol 795.
Guilbert, Yvette
Guillard 715.
Guimard, Madel

Haak, Joh. K.
Haase, Friedrich
Hafner, Philipp
Hagemann, Aug
Theaterzettel
Hamann, Harlekin
Halbe, Jugend
682, 686.
— Stimmung 6
— Ein Brief 6
— Nachfolge 68
— Realismus 68
Halévy 758.
— Jüdin 754.
Halle, Theater 8
Hamburg 187.
— als alte Theat
— Gärtnersche T
Marionetten
— u. Minna v.
161.
Nationaltheat
Oper 188. 71
Schattenspiele
Stadttheater
„Hamburgische D
rie“ 214.
Hamilton, Lady
„Hamlet“ 54. 131
221. 293. 29



Register.

Hoftheater, erste deutsche 198.
Hoguet, Fr. M. 751.
Holberg 174.
Holtei, Karl v. 264. 557.
— Faustbearbeitung 466.
Hölzerne Theater des Altertums 70. 78.
Homer und Pantomime 802.
Honorare der alten Dichter 42.
— altenglischer Schauspieler 184.
Hopfen, Hexenfang (Analyse) 654—657.
— Antipoden 654.
— e. dichterische That 655.
— Täuschung 656.
— e. Bannerträger 657.
Horaz über Marionetten 782.
Hrosvitha 111.
Humperdinck 741.
„Hund des Aubry" 241.
Hygiene des Schauspielers 885.
Hypoboleus 21.
Hypokriten 14.
Hyposkenion 26.

Jacobi über Goethe 452.
Jagemann, Karoline 241.
Jahrmarkt-Theater, franz. 793.
Jambisten 18.
Jambus, Ursprung des Wortes 18.
Jank 857.
Jaquet, Familie 755.
Javanische Schattenspiele 811.
Ibsen, Nora (Analyse) 539 bis 546.
— „Puppen" 539.
— mißbrauchte Frauenkraft 540.
— Heldin 541.
— Schuld 542.
— Metamorphose 543.
— d. weibliche Publikum 544.
— Nora u. d. „Widerspenstige" 545.
— Duse 546.
Ibsen, Rosmersholm (Analyse) 564—573.
— Wahrscheinlichkeit 564.
— Rosmer u. Hjalmar Ekdal 565.
— e. technischer Fehler 566.
— Vergangenheit 567.
— verfehltes Leben? 568.
— Läuterung? 569.
— d. eigentl. Problem 570.
— Ibsen u. Nietzsche 571.
— Herrschaft 572.
— Rosmer u. Brendel 573.
Ibsen, Stützen der Gesellschaft 534—538.
— gutes Theaterstück 534.
— Ibsen u. d. Heimat 535.
— die Getroffenen 536.
— Björnson u. Ibsen 537.
— Ibsen als Optimist 538.
Ibsen, Volksfeind (Analyse) 547—554.
— Crescendo 547.
— Geschäftsleute 548.
— Fabel 549.
— Wirkung in Berlin 550.
— Tendenz 551.
— Stockmann u. Wilhelm Tell 552.
— Kämpfer? 553.
— Ibsen u. Disraeli 554.
Ibsen, Die Wildente (Analyse) 555—563.
— Takt 555.
— e. Idealist? 556.
— ein Fanatiker 557.
— Handlung 558.
— Satire 559.
— im Exil 560.
— Hjalmar 561.
— Hedwig 562.
— Ibsen u. Gregers 563.
Iffland 229—231. 858.
— in Berlin 249.
— als Dramatiker 250.
— als Egmont 870.
— in Frankfurt 238.
— in Weimar 239.
Jig 54. 138. 197. 1185.
Illusionierung 278.
Immermann, Karl 756.
— Shakespeare-Bühne 841.
Independenten, altenglische 152.
Indien, Heimat der Marionetten 780.
Inspizient 822.
— beim Liebhabertheater 1215.
Intendanz 823.
Intermezzospiele, italienische 846.
Intriguant 820.
Inventar e. altenglischen Bühne 137.
Joglaresas 122. 169.
„Johannisfeuer" (Analyse) 673—681.
Jonson, Ben 129. 142. 143. 149. 150. 160. 243. 335.
Jophilus, Joris 198.
„Journalisten" 244. 397. 777.
„Iphigenie" 234. 432. 433. 440.
„Iphigenie auf Tauris" 285.
Italien, Marionetten 785.
— Oper 726. 783.
Italienische Bühne 845.
Italienische Komödientypen 774.
Juan de la Cueva 165.
„Jugend" (Analyse) 682 bis 685.
„Julius Cäsar" (Analyse) 339—345.

Kadelburg, Gustav 244. 258.
Kalisch, David 258. 1159.
Kallistratos 41.
Karikaturenspieler 818.
Karneval u. Theater 108.
Karschin über Lessing 396.
Karsten 241.
Kasperle 778. 779.
— im Dr. Faust 204.
Kasperletheater 779.
Kassierer 828.
„Käthchen von Heilbronn" 494.
Kauer, Ferd. 728.
Kelterfest, griechisches 10.
Kemble, John 852.
Key, Ellen 540.
Kjelland 632.
Kind, Friedrich 732.
Kinderballetts, Ursprung 748.
„Kindesmörderin" v. Wagner 465.
Kirche im Verhältnis z. Schauspiel 100.
Kirchliche Dramen 104.
Klappscenen 1214.
Kleist, Ewald v. 400.
Kleist, H. v., Die Hermannsschlacht (Analyse) 494 bis 504.
— Der Dichter 494.
— Kleist u. Schiller 495.
— Der Poet als Agitator 496.
— Hermann als Held 497.
— Gleichnisse 498.
— Thus'chen 499.
— Abgelehnt 500.
— Ungunst der Zeit 501.
— Aufführungen 502.
— Vornehme Charakteristik 503.
— E. patriotisches Festspiel 504.
Kleist, H. v., Prinz Friedrich v. Homburg 505—515.
— Preußen 1810 505.
— Tugendbund 506.
— Konflikt 507.
— Stoff 508.
— Ein Traum 509.
— Einführung 510.
— Höhepunkt 511.
— Umkehr 512.
— Absturz 513.
— Laube u. Julian Schmidt 514.

Die Ziffern bedeuten die Kapitel-Nummern.

— Ursprung
„Komödie der
Komödienchor
Komödientitel,
58.
Komödianten
1..
— fremde in
197.
Komödiantentr
ulkischer
Komrazierte
Konrecke 867.
„Kor le Lear"
ber 81.
„König Ödipu
206—306.
Kopenhagen, 2
Kopfputz antik
spieler 29.
Kordar 34.
Kostüme im 16.
— in England
— Opernkostüm
im 18. Jahr
— in Deutschla
— italien. Ma
tere 867.
— historische
— Klassikerzeit
Gegenwart
— im Zeitalter
.6.
— um 1780 240.
— historische
— 2. 8. 21
12 7.
Kostümgeschichte



Das Stelldichein
etisch 582.
: Modernität 583.
Otto, über Lessing
ı. Pantomime 802.
Schauspiel 275.
Weiber v. Windsor"
„Wider Hanns
770.
le 859.
r 857.
sterspiel 889.
' 55.
Titus 798.
l(Hanswurst) 770.
'Finsternis"(Ana-
8—648.
' 581.
e 366—376.
705.
Theater 815 a.
785.
Puppenspiele 765.
Werk über das
piel 780.
Patelin" 119. 183.
: 227. 852.
29.
und Degenstück,
:8 170.
Luigi 752.
er 724.
ele 765.
en 780—800.
ittelalter 783.
n 784.
785—790.
eich 791—796.
rg 797.
798.
m 799.
ng b. Wortes 791.
128. 197.
450.
l 717.
über 809.
Heinrich 732.
incenz 721.
778.
741.
direktor 823.
omödien 753.
meister 1156.
vesen 855. 856.
Alten 28.
m 823.
chen 879. 1206.
ihre Hilfsmittel
t.
eibung 1207.
.
e 7.

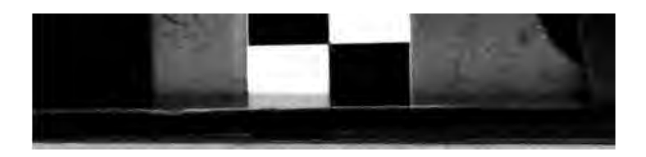
Masken, antike 56.
Maskencharaktere der Italiener 867.
Massimino Romannino 787.
Maeterlincks Pantomimen 810.
Mattheson 1183.
Mauri, Rosita 748.
Mazarin u. d. Marionetten 791.
Mécour, Madame 215.
„Medea" 314—324.
Meerheimbs Psychodramen 815.
Megalensische Spiele 91.
Méhul 727.
Meilhac 739.
Meisl, Karl 758.
Meixner 266.
Melodrama 812.
Meininger 260—262. 857.
— erstes Auftreten in Berlin 261.
— Wallenstein-Aufführung 484.
— ihre Wirkung 262.
Memphis, pantom. Tanz 802.
Menander 59. 61. 62. 64. 81.
—s Geist 63.
— Typen 60.
Mendelssohn, Moses, über Nathan d. W. 429.
Mendès, Catulle 810.
Menétrier, Traité d. Balletts 742.
Metastasio, Pietro 715. 716.
Meyerbeer, Giacomo 735.
Milder-Hauptmann, Frau 730.
Milon 747.
Milton 879.
Mimen, römische 86. 93.
Mimik 838. 878. 1211.
Mimoplastische Bilder 808.
„Minna v. Barnhelm" 218. 244.
— Analyse 396—401.
Mirakelspiele 112. 841.
„Miß Sara Sampson" 217.
Mitterwurzer 265.
Mixtae 87.
Mnester 98.
Möbeldiener 823.
Mode u. Geschmack 287.
Moderne Schule 831.
Molière 60. 61. 63. 174. 187—189.
— „Avare" 81.
— Tartuffe (Analyse) 390 bis 395.
— Des Dichters Ehe 390.
— Genesung 391.
— Entstehung 392.
— Histor. Bewerbung 393.

Molière, Deus ex machina 394.
— Dichterschmerzen 395.
Molière-Biographie von P. Lindau 394.
Moeller-Bruck, Geschichte d. Variétés 1180.
Monder, Charlatan 1184.
Monodrama 812. 814.
Monsigny 719.
Moreto 182.
Moriskotanz 1182. 1185.
Möser gegen Lessing 204.
— über Harlekin 776.
Motoriae 87.
Mourguet 795.
Mozart 393. 717—725.
—s erste deutsche Oper 719.
— Erstlingswerke 718.
— Don Giovanni 722.
— Hochzeit des Figaro 721.
— Zauberflöte 724. 755.
—s Nachfolger 725.
Müller, Wenzel 723.
Mummius 66. 70.
München, Hoftheater 854.
— Residenztheater 854.
— Prinzregententheater 860
— Shakespeare-Bühne 858.
— französische Schauspieler 198.
— „Jüngste Gericht" 765.
— Marionetten 799.
Musikdrama Glucks 715.
Musikpossen, englische 713.
Mütterfach 820.
Mylius, Christlob 865.
Mysterien 765.
Mysterienbühne 113. 839.

Nachahmungstrieb 1.
Naique 168.
Naive 820.
„Nathan der Weise" (Analyse) 417—431.
Nasenwachs 883.
Nash 128.
Naturalister Dramenstil im Mittelalter 125.
Neuberin, Karoline 100. 202—206. 713. 775. 849.
— Repertoire 1173.
— Spielweise 206.
Neuber u. d. Kostüm 865.
Neumann, Christiane 235.
— Luise 266.
Nero u. Pantomime 805.
Neßlers „Trompeter" 741.
Nesmüller, J. F. 764.
Nestroy, Lumpacivagabundus 757.
Nicolai, Fr. 400.
— kleyner feyner Almanach 1183.
— über Kasperle 778.
— über Stranitzky 772.

— Oberammergau
— Passionsspiele 859.
Oberlehrerstücke
Odilon, Helene
Offenbach, J.
Oper im 17.
710.
romantische
Opera buffa 7
Operette, engl.
— Pariser 75
— Wiener 75
Opferhaus, Be
Opernhauser, Or
— in Italien 8
Opernlexikon 86
Opernreform d.
778.
Ophelia 850.
Opitz, Martin 7
Orakeln 17.
Orchestra d. 21.
Organ d. Schausp.
Osterspiele 107.

Paarmann u. H
Paër, F. 750.
[illegible]nello 721.
Padiatae 84.
Pantalone 774.
Pantomimen 801
— Aufführung 80
— griechische 80
— römische 36.
— neuere. Zeit



218.
n Zalamea" 181.
382—389.
Bertram" 763.
!.
g 770.
evorzugte, der
rt 272.
ilung auf Lieb-
nen 1209.
tro Fiano 790.
Iiderwille gegen
.
ultur 65. 66.
etten 782.
ime 803.
ſt 73.
ten 91.
en 88.
elice 783.
'ranz 760.
tag" 507.
686—699.
olm" 679.
564—573.
ſto 267.
: 268.
. 733.
ſt., über „Taſſo"
leſter gedruckter
ttel 1168.
715.
J. J. 714. 715.
naire de musi-
amen 812.
ıdame 256.
s 771.
tſpiele 840.
orſchriften 862.
'homas 197.
'ge 594.
mlet 348.
arionetten 794.
rice 794.
90.
.
3.
olf 1187.
er 1188.
. 746.
.
.
7.
o 867.
1215.
ire 511. 1147.
f 168.
, italieniſches
auch 1193.
le 811.
75. 276.

Schauſpielerinnen, erſte deutſche 198.
Schauſpieltruppen, antike 49.
Schick, Marg. Luiſe 814.
Schikaneder, Em. 724.
— Biographie v. Komorzynski 755.
Schiller in Mannheim 232.
— in Weimar 236.
— über Em. Galotti 408.
— über Nathan d. W. 430.
— u. Fauſt 458.
— u. Hauptmann 622.
— u. Kleiſt 495.
— u. Schubart 475. 476.
— u. Zola 575.
Schiller, Die Räuber (Analyſe) 470—480.
— Tendenz 470.
— deutſches Stilleben 471.
— Götz v. Berlichingen 472.
— Sturm u. Drang 473.
— die Karlsſchule 474.
— Herzog Karl Eugen 475.
— Schubarts Anregung 476.
— Tragik 477.
— Gang der Handlung 478.
— Wirkung 479.
— ein Quiproquo 480.
Schiller, Wallenſtein (Analyſe) 481—493.
— die Zeit 481.
— ungünſtige Teilung 482.
— Karl Werder 483.
— Schillerhaſſer 484.
— Schuld 485.
— Nemeſis 486.
— Wahn 487.
— Max u. Thekla 488.
— Tragik in Max 489.
— die Pappenheimer 490.
— Kataſtrophe 491.
— ſchwierige Löſung 492.
— Schillers Lieblingsgeſtalten 493.
Schinkels Berliner Schauſpielhaus 853.
— Dekorationsreformen 858.
Schlegel, A. W. 182. 756.
— Elias 210.
— Fr., über Em. Galotti 408.
Schlenther, Paul 259. 700. 701.
Schmid, Joſef 799.
Schmidt, Direktor 428.
— Julian 324.
— u. Prinz v. Homburg 514.
Schmieren, erſte deutſche 199.
Schminke 880.
Schnürboden 855.
Schönemannſche Geſellſchaft 209. 718. 849.
Schönfeld, Franz 258.
Schröder, Fr. L. 210. 211. 221—231.

Schröder, in Wien 238. 256. 257.
— Sophie 268.
Schröder-Devrient, Wilhelmine 265. 730.
Schubart u. Schiller 475. 476.
Schuchs Berliner Komödienhaus 851.
Schuchſche Geſellſchaft 245.
Schulz, Karoline 210. 211.
Schütz, Heinrich 710.
Schwantheater, London 841.
Schwimmen 1216.
Scribe 174. 244. 266. 734. 735.
Sedaine 717.
Seebach, Marie 265.
Seebach-Schule 837.
Sekretär 828.
Sempers Dresdener Hoftheater 860.
Seneca 88.
Séverin, C. 810.
Sevilla, Theater 845 a.
Seydelmann 265. 872.
Seyler, Abel 220. 238. 1175.
— Sophie 818.
Shakeſpeare 40. 48. 90. 118. 127—160. 248. 244. 306. 452. 545. 632.
— Anfangsſtücke 142.
— Folioausgabe 150.
— Heirat 140.
— Königsdramen 143.
— Laufbahn 139.
— Rivalen 128.
— Sonette 147.
— Theater ſeiner Zeit 841.
— Truppe 130.
— Zeitfolge der Dramen 145.
— letzte Stücke 146.
— u. Leſſing 418.
— u. Schillers Räuber 476.
— u. „Die Weber" 623.
Shakeſpeare, Julius Cäſar 339—345.
— Aktualität 339.
— Brutus u. Hamlet 340.
— Wer iſt Held? 341.
— Cäſars Kleinheit 342.
— der wahre Brutus 343
— die Leichenrede 344.
— ein dramatiſches Juwel 345.
Shakeſpeare, Hamlet (Analyſe) 346—365.
— ſeine Beliebtheit 346.
— ſeine Feinde 347.
— Goethe u. George Sand 348.
— Shakeſpeares Technik 349.
— Vorgeſchichte 350.
— Sachlage 351.
— der Verwaiſte 352.

Shakespeare, der Geist 355.
— die Aufgabe 354.
— die Verstörung 354.
— die Klemme 356.
— Fischer gegen Werder 357.
— der Degenstoß 358.
— Ophelie 359.
— Steigung u. Höhepunkt 360.
— die fallende Handlung 361.
— die Efferfamilie 362.
— Lessing 363.
— Hamletproblem 364.
— Nutzanwendung 365.
Shakespeare, Heinrich IV 330—338 663.
— ein Meisterwerk 330.
— poetischer Reichtum 331.
— Entstehung 332.
— der Prinz 333.
— Falstaff 334.
— die Stammkneipe 335.
— Nutzanwendung 336.
— der Prinz u. Percy 337.
— ein Jugendideal 338.
Shakespeare, König Lear (Analyse) 377—381.
— Chronologie 377.
— äußere Anlässe 378.
— Glosterfamilie 379.

Sophokles 13. 380.
— Goethe u. Shakespeare 306.
— Elektra 614.
Sophokles, Antigone 307 bis 313.
— Held 307.
— Stoff 308.
— Konflikt 309.
— Tragik 310.
— La scène à faire 311.
— Teiresias 312.
— Nemesis 313.
Sophokles, König Oedipus 296—306.
— Schätzung 296.
— Schulauffassung 297.
— analytischer Bau 298.
— Tendenz 299.
— Vorgeschichte 300.
— Held 301.
— Handlung 302.
— Retardierung 303.
— Katastrophe 304.
— Moral 305.
Soubrette, ihr Urbild 194.
Souffleur 822. 1216.
Souffleurkasten 5.
Spanien, Bühne 845 a.
Spanisches Drama, seine Arten 177.

Striche im Dra
Stuttgart, Ball
— Hoftheater 8
— Oper 720.
— Noverre 746
„Stützen der
(Analyse) 534
Sublignu, Mlle.
Sudermann, Glü
1145.
Sudermann, Die
lyse) 658—66
— französ. u. de
matik 658.
— Oskar Blum
— Neue Bahner
— Handlung 66
— Tendenz 662
— Traft u. Fal
— dramatisches
sehen 664.
— „Drüben" 66
— Facit 666.
Sudermann, Jo
(Analyse) 673
— Litauen 673.
— Marikke 674.
— Kühn oder
— Weltbejahung
— Sühne 677.
— ein Popanz



", Exposition 1146.
s Personal 823.
; 64. 85. 111.
9.
Der) ist los", Oper

llmanach 1208.
digungen 1164.

er 823.
: 823.
de, Geschichte 888
).
823.
r 823.
, antike 27. 78.
t, Verzeichnis 885a.
tel, Geschichte 1163
9.
am 1164—1166.
alter 1167—1169.
haltsangabe 1170.
Inhaltsangabe

if 1172.
uberin 1173.
' 1174.
Seyler 1175.
manns 1176.
a 1177—1179.
de la foire 793.
français 189.
Raquin" 591.
'e 574—582.
.
arren 122.
Hugo 266. 777.
Ambroise 787.
. 72.
hakespeare-Bühne

märchen 756.
„Freischütz" 732.
gel, Ursprung des
1180.
Molina 174.
4.
Nacht der Finster-
alyse) 638—643.
ib 638.
ing 639.
640.
lichkeit 642.
.ft? 643.
Tasso" (Analyse)
4.
hte, ägyptische 2.

36.
Ursprung des
17.
belebung der an-
.
: Tabarin 1188.
hr Zweck 38.
'es 14.

Ueberbrettl 1192—1193.
Uebertreibungen d. Schauspieler 1207.
Umlauf, Die Bergknappen 719.
Unarten der Schauspieler 1213.
Unzelmann, Friederike 248.
Urbanska, M. 752.
„Urbild des Tartuffe" 394.
Urtext griechischer Dramen 34.

Vanbrugh 156.
Variété Geschichte 1180 bis 193.
Anfänge 18 .
— Das Grotesk-Komische 1182.
— Rokoko 1183.
— Tabarin 1184.
— Singspielhallen 1185.
— modernes in Frankreich 1186—1188.
— Siegeszug 1189.
— Leistungen 1190.
— Reformbestrebungen 1191.
— Ueberbrettl 1192. 1193.
Väterfach 820.
Vaudeville, Ursprung des Wortes 1180.
Velarium 20.
Veltensche (Velthelmsche) Truppe 1171.
Velthen, Magister 847.
Verdi 737.
Vereine, dramatische 1198.
Verga 741.
Versatzstücke d. Liebhaberbühne 1203.
Versenkungen 855.
Vertrieb von Dramen 1162.
Verwandlungskulissen 1202.
Vestris, Emilie 761.
— Familie 746.
Viardot-Garcia, Pauline 733. 735.
Vischer, Fr., über Nathan d. W. 480.
„Vögel, Die" 55.
„Volksfeind" (Analyse) 547 bis 554.
Volkssänger, süddeutsche 1185.
Voltaire 243.
— u. Lessing 398.
„Vor Sonnenaufgang" (Analyse) 602—609.
Vorbereitung im Drama 284.
Vorhang d. Liebhaberbühne 1201.
Vorlesung, erste, d. Dramas 1148.
Vortrag u. Sprache 1210.

Voß, Eva (Analyse) 596 bis 601.
— Aufbau 596.
— Inhalt 597.
— E. Mörderin 598.
— Sühne 599.
— Heldin 600.
— „Agnes Jordan" 601.
Votivspiele, römische 92.
Vuillier, La Danse 742.

Wagner, Richard 260. 398. 738.
„Wallenstein" 235. 348.
— Analyse 481—493.
Wallerothy 754.
Wallner, Agnes 815.
„Was ihr wollt" 133.
Wasserburg, Passionsspiel 766.
„Weber" (Analyse) 615 bis 623.
Weber, B. A., „Hero" 814.
Weber, Carl Maria v. 731. 732.
Wegener, Ernestine 253.
Weigl, Joseph 729.
Weihnachtsspiele 107. 765.
Weimar 233. 852. 870.
— Aufführung des „Pygmalion" 812.
— u. Goethe 433.
Weingartner 741
Weiß, Pater D. 769.
Weiße, F. Chr. 219. 717.
Werder, Karl, über Hamlet 356. 857
— über Macbeth 371.
— über Nathan d. W. 480.
— über „Wallenstein" 483. 485.
Werner, R. M. 772.
Wiederholungen antiker Dramen 43.
Wielands Feenmärchen 755.
— Shakespeare-Uebersetzung 222.
Wien 198. 254. 852.
— Burgtheater 255. 755. 860.
— Gesangsposse 728.
— erste Opern 711.
— Operette 739.
— Opernhaus 860.
— Zauberpossen 728. 753.
Wiesbaden, altes Theater 854.
— neues Hoftheater 860.
Wilbrandt, Adolf 259.
Wilcke 253.
Wild, Sebastian 766.
Wildenbruch, Ernst v. 262.
Wildenbruch, Die Haubenlerche (Analyse) 649—653.
— Stoffwechsel 649.
— Handlung 650.

Wildenbruch, Konflikt 651.
— D. nächtliche Scene 652.
— E. alter Berliner 653.
Wildenbruch, Die Quitzows (Analyse) 644—648.
— Dichter 644.
— Vorbilder 645.
— Stimmung 646.
— Sprache 647.
— Theatralik 648.
„Wildente“ (Analyse) 555 bis 563.
„Wilhelm Tell“ in Amerika 1179.
Wolff, Pius Al. 235.
„Wolken, die“ 55.
Wolter, Charlotte 266.
Wolzogen, Alfred v. 722.
Wolzogen, Ernst v. 571. 1192. 1193.
Wranitzky 725.
Wycherley 155.
— gegen Shakespeare 156.

Zauberpossen, Geschichte 753—764.
— Glanzzeit 757.
— in Norddeutschland um 1850 761.
— in d. deutschen Romantik 756.
— Wiener 728.
Zensur, s. Censur.
Zelter üb. Fanny Elßler 751.
Zelter über Faust
„Zerbrochene Krug
302.
Zigeuner und Pap
780.
Zola, Thérèse Raqui
lyse) 574—582.
— Ein Ereignis 57
— Zola u. Schiller
— Der erste Eindru
— Steigerung 577.
— Ehesegen 578.
— Der vierte Akt 5
— Grenzen 580.
— Held u. Spießbürg
— Abschreckung 582.
Zorilla 182.



Das goldene Buch der Musik

Was ist und biet

Plan. **Spemanns Hauskunde** verfolgt den Plan
einer Reihe von zuverlässigen Handbüchern alle
biete der Wissenschaft und Kunst wie des prakti
Lebens dem täglichen Bedürfnis der deutschen Fa
zugänglich zu machen.

Bedürfnis. Der moderne Mensch hat keine Zeit, sich in d
leibige Spezialwerke zu vertiefen. Was er brau
sind Bücher, die ihm das Wissenswerte in kna
Form vorgetragen, interessant und geschmack
arrangiert bieten.

Mitarbeiter. Der Herausgeber verband sich zu diesem Zweck
einer Anzahl von Schriftstellern, deren wissensch
licher Ruf und litterarische Vorzüge Bürgschaft für
allseitig vollendete Durchführung seines Plans bot



Spemanns Hauskunde?

Darstellungsweise.

Trockene Gelehrsamkeit mit reizloser Anhäufung von Daten ist bei Büchern, die im guten Sinne populär sein wollen, nicht am Platz. Unsere Bücher sollen bei aller Gründlichkeit doch eine angenehme Lektüre sein.

Uebersichtlichkeit.

Das beste Buch hat einen empfindlichen Fehler, wenn es nicht übersichtlich ist. Wer ein Buch zur Hand nimmt, muß das Gesuchte sofort finden können. Unsere Bücher zeichnen sich durch ein höchst praktisches System der Stoffordnung aus.

Illustration.

Neben gut gewählten, instruktiven Abbildungen bringen unsere Bücher eine große Menge von Porträts sowohl aus der Vergangenheit wie aus der Gegenwart und beleben dadurch den Text in sehr ansprechender Weise.

Format.

Solche Bücher müssen handlich sein, um praktisch zu sein. Man muß sie ohne Umständlichkeit überall hinstellen können: auf den Schreibtisch, das Paneel, das Piano u. s. w.

Zweckmässigkeit.

Wir haben uns mit Aufbietung aller typographischen und sonstigen Mittel bemüht, mit jedem Bande gewissermaßen ein kleines buchtechnisches Kunststück zu liefern, und freuen uns über die allseitige Anerkennung des Erfolgs.

Aeusseres.

Wir legen wie immer hohen Wert darauf, das Aeußere unserer Bücher reizvoll zu gestalten, und lassen die Einbanddecken von den tüchtigsten Künstlern entwerfen. Der farbige Grundton aller Einbände ist ein zartes Gold.

Hauskunde. • Die Sammlung wird fortgesetzt.


Das goldene
Buch der
Kunst

ſtratio

gebu

Das Muſil
bildung.

Verzeichnis
demien,

Sprechen u
geſchicht

Künſtlerlexi

Das Lerner

Klangle
Harmon


asgoldene
uch der
Kunst


Das goldene
Buch der
Weltliteratur

Spemanns Hauskunde. Band III.

Spemanns Goldenes Buch der Weltlitteratur.

Ein starker Band von circa 880 Seiten mit zahlreichen Porträts.

Preis gebunden 6 Mark.





Porträtprobe: Ilse Frapan.





Wolf Graf von Baudi

Spemanns Hauskunde. Band V.

Spemanns

Goldenes Buch des Theaters.

Ein starker Band von ca. 800 Seiten.

Preis gebunden 6 Mark.



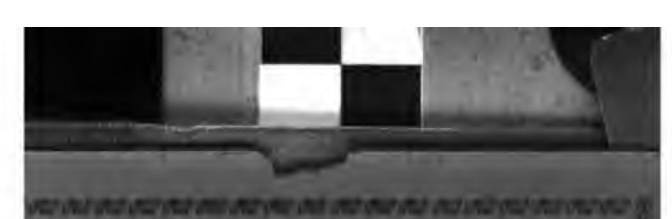
Porträtprobe: Karl
als Mephisto.











[illegible]


Stanford University Libraries
3 6105 124 436 275
PN
2641
S7